THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

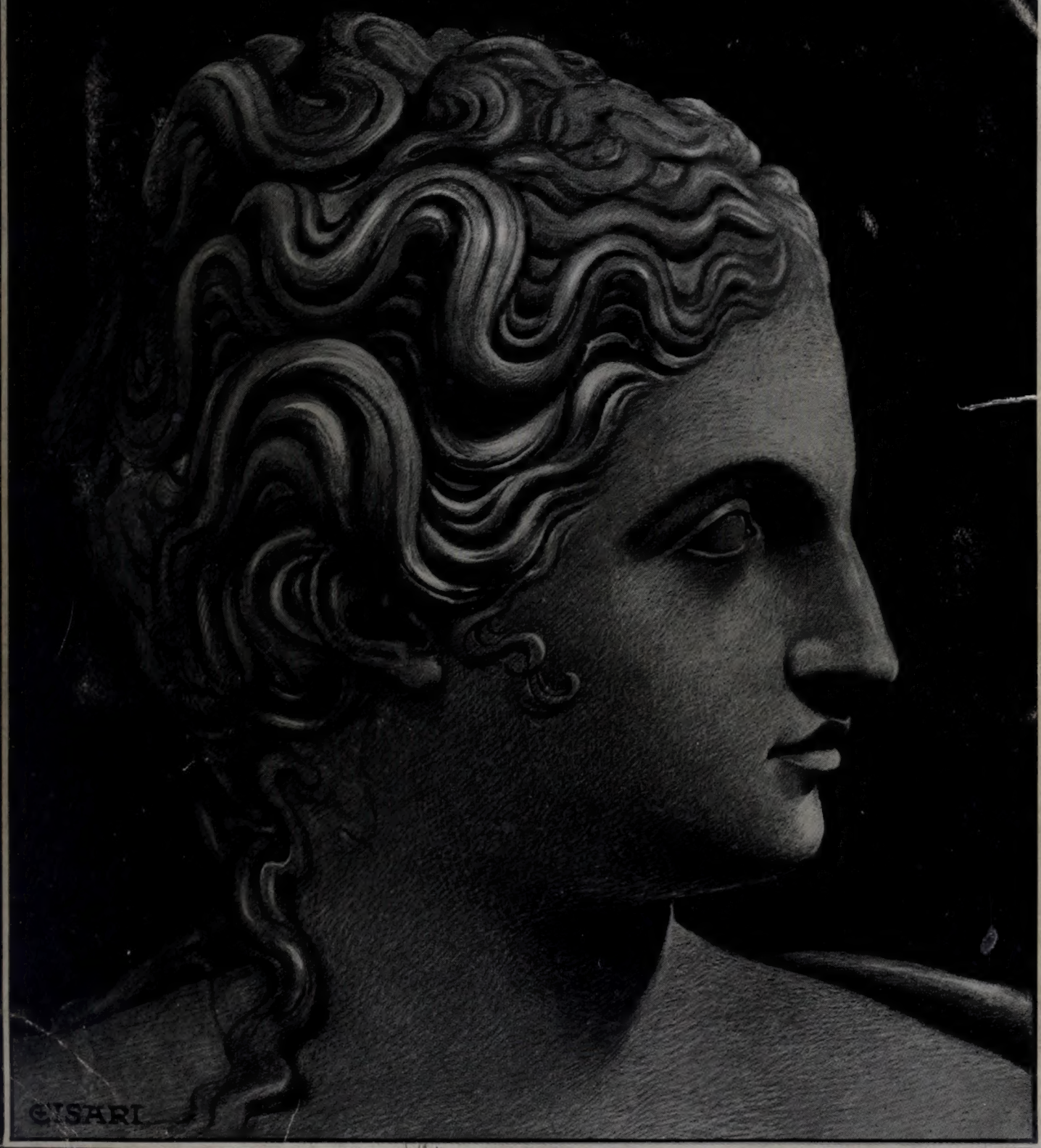
FROM THE LIBRARY OF
ULRICH MIDDLEDORF

ADOLFO VENTURI

# STORIA DELL'ARTE ITALIANA

VOL. X PARTE III

## LA SCULTURA DEL CINQUECENTO




HOEPLI EDITORE MILANO

*L'Editore Ulrico Hoepli Le offre questo volume in omaggio con la preghiera di raccomandarlo agli amici e favorirne la diffusione.*

CARTOLINA POSTALE

Prof. Ulric Middeldorf
University
Chicago
(U. S. A.)

SENATO DEL REGNO

Rapallo (albergo Excelsior)
18 Nov. 936

Caro Signore,

spero ch' Ella avrà ricevuto il mio terzo volume sulla Scultura del Cinquecento, che Le ho fatto spedire dalla Casa Editrice Hoepli, la quale spera ch' Ella vorrà compiacersi di darne l' annuncio in qualche periodico di codesto luogo.

Con ogni riguardo
suo aff.mo
Pollaiuolo

*L'Editore Ulrico Hoepli Le offre questo volume in omaggio con la preghiera di raccomandarlo agli amici e favorirne la diffusione.*

A. VENTURI

# STORIA DELL'ARTE ITALIANA

## X.

## LA SCULTURA DEL CINQUECENTO

### Parte III.

CON 873 INCISIONI IN FOTOTIPOGRAFIA

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

1937-XV

TUTTI I DIRITTI SONO RISERVATI

Industrie Grafiche Italiane Stucchi - Milano - Via Marcona, 50
(*Printed in Italy*)

# INDICE

I. – Scultura veneta verso la fine del Cinquecento . . . . *Pag.* 1

1. Danese Cattaneo . . . . . » 1
2. Tiziano Minio . . . . . » 36
3. Tommaso da Lugano . . . . . » 58
4. Alessandro Vittoria . . . . . » 64
5. Francesco Segala . . . . . » 180
6. Girolamo Campagna . . . . . » 207
7. Giulio del Moro . . . . . » 265
8. Tiziano Aspetti . . . . . » 279
9. Francesco Terilli . . . . . » 312
10. Andrea dell'Aquila e i Rubini . . . . . » 317
11. Gli Albanese (Francesco, G. B., Girolamo) . . . . . » 333
12. Camillo Mariani . . . . . » 349
13. Nicola Roccatagliata . . . . . » 378

II. – Scultura lombarda verso la fine del Cinquecento . . *Pag.* 399

1. Leone Leoni e Pompeo Leoni . . . . . » 399
2. Annibale Fontana . . . . . » 466
3. Pellegrino Tibaldi e gli scultori del Duomo di Milano: Francesco Brambilla junior, Andrea Biffi, Marcantonio Prestinari ed altri . . . . . » 483
4. Gian Giacomo, Guglielmo, Giambattista, Teodoro, Tommaso Della Porta . . . . . » 524
5. Pirro Ligorio e i Cassignola . . . . . » 568
6. Prospero Antichi detto il Bresciano, Ambrogio Bonvicino e Leonardo da Sarzana . . . . . » 574
7. Maestri Comacini: i Paracca da Valsolda, Giacomo Silla Longhi da Viggiù, Stefano Maderno da Bissone, Ippolito Buzio da Viggiù, i Carlone e altri scultori in Liguria . . . . . » 592
8. Maestri stranieri tra i Lombardi a Roma: Egidio della Riviera, Nicolò Pippi d'Arras, Nicola Cordier detto il Franciosino, Guglielmo Berthelot . . . . . » 627

9. Maestri Emiliani tra i Lombardi a Roma: Alessandro Menganti, Bastiano Torrigiano detto il Bologna, Paolo Sanquirico Parmense . . . . . *Pag.* 673
10. Maestri Romani tra i Lombardi a Roma: Pier Paolo Olivieri, Flaminio Vacca, Cristoforo Stati . . . . . » 681

III. – Scultura in Toscana verso la fine del Cinquecento . *Pag.* 693

1. Giambologna . . . . . » 693
2. Giovanni Caccini o De Caccinis . . . . . » 792
3. Pietro Francavilla o Franqueville . . . . . » 817
4. Pietro Tacca . . . . . » 851
5. Taddeo Landini . . . . . » 874
6. Pietro Bernini . . . . . » 886
7. Minori seguaci di Giambologna: Angiolo Serani, Gregorio Pagani, Giovanni Catesi, Francesco di Girolamo Della Bella, Angelo Scalani, Orazio Mochi, Antonio Susini, Gaspare Mola . . . . . » 923
8. Di altri scultori Toscani . . . . . » 941

*Appendice:* Federigo Brandani, Giambattista Cambi detto il Bombarda . . . . . » 981

# INDICE DEI LUOGHI

I numeri più scuri indicano le figure, gli altri le pagine di testo


AIA

Casa d'arte Bachstitz
Girolamo Campagna: *Candelabro*, 231, 236, **182-183.**

AMALFI

Duomo
Pietro Bernini: *SS. Lorenzo e Stefano*, 898, **781-782.**

ANCONA

Loggia dei Mercanti
Pellegrino Tibaldi: *Portone intagliato*, 486, **391.**

AREZZO

Casa Vasari
Giorgio Vasari: *Autoritratto* (?), *busto*, 957, 958, **838.**
Piazza del Duomo
Francavilla: *Ferdinando de' Medici*, 836, **731.**

BASSANO

Museo Civico
Danese Cattaneo: *Busto di Lazzaro Buonamico*, 12, 16-17, **9.**

BERLINO

Collezione Arnhold
Nicolò Roccatagliata: *Putto*, in bronzo, 386-387.
Collezione Dirksen
Alessandro Vittoria: *Busto di Palma Giovane*, in terracotta, 166 in nota, **130.**
Tiziano Aspetti: *L'Oceano*, 304, 307-310, **240.**
Collezione Hollitscher
Nicolò Roccatagliata: *Putto suonatore di flauto*, 386.
Museo di Stato
Alessandro Vittoria: *Busto di Ottaviano Grimani*, 160-163, **126-128.**
Id.: *Busto di Giovanni Contarini*, 163, 164, **129.**
Id.: *Ritratto supposto di Pietro Zen*, 172.
Nicolò Roccatagliata: *Madonna con il Bambino e Angioli*, 288, **314.**
Id.: *Putto piangente*, 386.
Leone Leoni: *Medaglione di Eleonora Gonzaga*, 428 in nota, **349.**
Alessandro Menganti: *Busto di Gregorio XIII*, 674.

BOLOGNA

San Petronio
Silla Longhi da Viggiù: *Rilievi sulla facciata*, 602.
San Rocco
Alessandro Menganti: *Pietà*, in terracotta, 674-678, **552.**
Museo Civico
Giambologna: *Modello in bronzo del Nettuno*, 700, 702-703, **572.**
Alessandro Menganti: *Busto di papa Gregorio XIII*, 673-674, **550.**
Palazzo Pubblico
Alessandro Menganti: *Statua di Gregorio XIII, trasformata in San Petronio*, 673-674, **551**; *ritornata all'antica forma*, 674, **552.**
Piazza Maggiore
Giambologna: *Fonte del Nettuno*, 699-704, **569-571.**

BORDEAUX

San Bruno
Pietro Bernini: *Angiolo e Annunciata*, 922, **805-806**.

BRESCIA

Museo Cristiano
Alessandro Vittoria: *Il Redentore*, 110, **81**.
Id.: *La Fede*, 110, **82**.

BRUNSWICH

Museo
Antonio Susini: *Leone che assale un cavallo*, 936.

BRUXELLES

Raccolta Otto O' Meara
Girolamo Campagna: *Statua di Profeta*, 242, **188**.

BURGOS

Museo
Juan de Arfe e Pompeo Leoni (?): *Statua del Cardinale di Lerma*, 469, **368**.

CAMBRIDGE

Fritzwilliam Museum
Giambologna: *Bacco*, 715, **585**.

CREMONA

Duomo
Giambattista Cambi: *Monumento a Francesco Sfondrato*, 994, **863**.
Id.: *Decorazioni*, 995, 998, **865-869**.
San Sigismondo
Giambattista Cambi: *Decorazione di volta*, 995-997, **864**.

DETROIT

Museo
Antonio Susini: *Leone che assale un cavallo*, bronzo, 936.

DOUAI

Museo
Giambologna (?): *Sansone che abbatte un Filisteo*, abbozzo in terracotta per fontana, 698 in nota.

ESCURIALE

Chiesa
Pompeo Leoni: *Figure dell'altar maggiore*, 453.
Id.: Cinque statue dalla parte dell'Evangelo, *Carlo V, l'imperatrice Isabella, l'infante doña Maria, le regine Eleonora e Maria;* altre cinque dalla parte dell'Epistola, *Filippo II, tre sue mogli e Don Carlos*, 453, 458, **363-364**.

FILADELFIA

Raccolta Widener
Giambologna: *Ercole uccisore del cignale*, 772, **643**.

FIRENZE

Accademia di Belle Arti
Giambologna: *Ratto delle Sabine*, modello del gruppo, 754 in nota, **621**.
Casino mediceo a San Marco
Giambologna: *Due putti per fontana*, 697-698.
Casino dei Semplici
Giambologna: *Sansone che abbatte un Filisteo*, su fontana, 698.
Chiesa dell'Annunziata
Francavilla: *Vita contemplativa* e *Vita attiva*, statue, 826, 831, **718-719**.
Francavilla e Giambologna: *Crocefisso*, 832.
Giambologna e aiuto: *Bassorilievi della Passione*, 780, 784, 788, **653-658**.
Giambologna e Francavilla: *Crocefisso*, 780, **647-648**.
Antonio Susini: *Pila dell'acquasanta*, 934, **821**.
Pietro Tacca: *Statue per la cappella del Giambologna*, 859-860, **746-749**.
Santa Croce
Francavilla: *Aronne*, statua, 831, **721**.
Id.: *Mosè*, statua, 831, **723**.
Giambologna: *Modelletto rappresentante Gioacchino scacciato dal tempio*, 756-757, **631**.
Giorgio Vasari: *Disegno per il*

*mausoleo di Michelangelo*, 955, 957, **837.**
San Lorenzo
Pietro Tacca: *Statue di Ferdinando I e Cosimo II* nella sagrestia medicea, 861-863, **754-755.**
San Marco
Francavilla e Giambologna: *Putti* nel frontespizio, 820.
Id. Id.: *San Filippo*, statua, 820, **702.**
Id. Id.: *Santi*, statue, 820, 826, **703-707.**
Id. Id.: *Istorie della vita di Sant'Antonino*, 826, **708-709.**
Giambologna: *Entrata della cappella di Sant'Antonino*, 755-756, **625.**
Id.: *Sant'Antonino sul sarcofago*, 756, **626.**
Id.: *Istorie del Santo*, 756-757, **627-630.**
Santa Maria Maggiore
Caccini: *SS. Bartolomeo e Zanobi*, 810.
Orsanmichele
Giambologna: *San Luca*, 788, **659.**
San Simone
Orazio Mochi: *SS. Simone e Giuda*, statue, 929, **817-818.**
Santo Spirito
Caccini: *Angeli con candelabro*, 810, **685.**
Id.: *SS. Pietro, Zanobi, Gio. Evangelista, Gio. Battista*, statue nel ciborio, 810.
Taddeo Landini: *Copia del Cristo di Michelangelo a S. M. sopra Minerva*, 876-877, **762.**
Santa Trinita
Tiziano Aspetti: Paliotto col *Martirio di San Lorenzo*, 302, 304, **239.**
Pietro Bernini: *Modello per la Trinità*, della facciata, in collaborazione col Caccini, 890.
Caccini e Pietro Bernini: *Modello della Trinità*, per la facciata della chiesa, 795, **665.**
Caccini: Traduzione del modello nel marmo, 795, **666.**
Id.: *Sant'Alessio* nella facciata, 810, 815, **688.**
Felice Palma: *Crocefisso* in bronzo della cappella Usimbardi, 311 in nota, **244.**
Id.: *Busti* nella cappella stessa, 311 in nota, **245**
Collezione del Conte Alessandro Contini Bonacossi
Annibale Fontana: *Natività*, modello in terracotta per la scultura marmorea della facciata di Santa Maria sopra San Celso a Milano, 472, **378.**
Collezione Gelli (già)
Caccini: *Due busti*, 795, **663-664.**
Collezione privata:
Giambologna: *Studio di cavallo*, in cera, 766 in nota.
Giardino di Boboli
Caccini: *L'Autunno*, statua in marmo, 810, **684.**
Giambologna: *Andromeda*, 712.
Id.: *Fonte dell'Oceano*, 717, 729-730, **590-595.**
Id.: *Bassorilievi* della fonte stessa, 730, **599.**
Id.: *Venere della Groticella*, 730, **600-602.**
Id.: *Fontana delle Scimmie*, 735, **610.**
Orazio Mochi: *Saccomazzone*, gruppo scolpito in pietra da Romolo Ferrucci, il Dadda, 929, **816.**
Pietro Tacca: *Fonte o vasca nell'Isolotto*, 858, **743.**
Loggia dei Lanzi
Giambologna: *Ratto delle Sabine*, gruppo in marmo, 744, 750, **617.**
Id.: *Ercole che abbatte il Centauro*, gruppo in marmo, 772, **639-640.**
Mercato nuovo
Pietro Tacca: *Fonte del Porcellino*, 858-859, **745.**
Museo Bardini
Nicolò Pippi: *Statua sepolcrale*, 642, **520.**
Museo Nazionale
Francavilla: *Modello per l'Aronne a Santa Croce*, 831, **722.**
Id.: *Modello per il Mosè a Santa Croce*, 832, **724.**
Giambologna e Francavilla: *Redentore alla colonna*, 780, **649.**
Giambologna: *Rilievi in cera per scrivania*, 697, **566-568.**

Giambologna: *Virtù che soggioga il Vizio*, gruppo marmoreo, 709-712, **575-579.**
Id.: *Putti*, per decorazione di fonte, 820, **697.**
Id.: *L'Architettura*, 712, **580-582.** *Mercurio*, 712, 714-715, **583-584.**
Id.: *Due figure di fiumi*, 730, **598.**
Id.: *Venere al bagno*, 730, **604.**
Id.: *Tacchino*, 734, **605.**
Id.: *Aquila*, 734, **606.**
Id.: *Ratto delle Sabine*, riduzione del gruppo, 754 in nota, **620.**
Id.: *Abbozzo dell'Apennino*, 755, **624.**
Id.: *Modelletto in bronzo per la statua equestre di Cosimo I*, 766, **634.**
Gaspare Mola: *Scudo e casco*, 940, **824.**
Francesco Moschino: *Diana e Atteone*, 972, **855.**
Nicolò Roccatagliata: *Alari*, in bronzo, 382, **308-309.**
Pietro Tacca, 382.
Id.: *Ornamento di fonte*, 856, 858, **742.**
Id.: *Modelletto della statua equestre di Luigi XIII*, 870-871, **759.**

Palazzo Pitti
Francavilla: *Mercurio*, 835, 836, **729.**
Giambologna: *Ratto delle Sabine*, riduzione del gruppo nel Museo degli Argenti, 754 in nota, **619.**
Id.: *Crocefisso*, nel Museo degli Argenti, 780, **650-651.**
Id.: *Crocefissione*, nel Museo degli Argenti, 866, **870.**
Pietro Tacca: *Crocefissione*, altorilievo, 871-872, **761.**

Palazzo Uguccioni
Giambologna: *Busto di Francesco de' Medici*, 697, **565.**

Palazzo degli Uffizi
Giambologna: *Il Granduca Cosimo I tra l'Equità e il Rigore*, statue di Vincenzo Danti, 762.

Palazzo Vecchio
Caccini: *Francesco I*, statua, 794-795, **662.**
Giambologna: « *Diavolino* », 858, **744.**

Palazzo dei Visacci
Caccini: *Porta col busto di Cosimo I*, 810, **686.**
Id.: *Erme sulla facciata*, 810, **687.**

Piazza dell'Annunziata
Giambologna e Pietro Tacca: *Ferdinando I*, statua equestre, 788, **660**, 854.
Pietro Tacca: *Fontana*, 854, 856, **739-741.**

Piazza della Signoria
Giambologna: *Monumento equestre di Cosimo I de' Medici*, 762, 766, **635.**
Id.: *Bassorilievi* del basamento della statua, 766, 772, **636-638.**
Antonio Susini: *Statua di Cosimo I*, collaborazione a Giambologna, 934.

Ponte di Santa Trinita
Caccini: *L'Estate*, 805, 807, 810, **678-680.**
Id.: *L'Autunno*, 805, 807, 810, **681-683.**
Francavilla: *Primavera*, 833-835, **726-728.**
Taddeo Landini: *L'Inverno*, 885, **771.**

Via della Forca
*Il Redentore*, all'angolo della via, 815-816, **689.**

FIRENZE (dintorni)

Villa di Castello
Giambologna: *Animali*, nella decorazione di grotte, 734-735, **607-609.**

Villa Reale della Petraia
Giambologna: *Venere che s'acconcia la chioma*, sulla fonte del Tribolo, 704, 709, **573-574.**
Id. *Uccelli*, nella decorazione di grotte, 734.

GENOVA

Duomo
Agostino Groppo: *Profeti, Angeli* e *Sibille*, nella cassa del Corpus Domini, 379.
Giacomo e Guglielmo della Porta, Nicolò da Corte: *Decorazione della cappella di S. Gio. Battista*, 532.

Giacomo e Guglielmo della Porta, Nicolò da Corte: *Decorazione dell'altare di S. Lorenzo*, 532.
Id. Id.: *Decorazione dell'altare di S. Pietro*, 532.
Id. Id.: *Decorazione della sepoltura di Giuliano vescovo d'Agrigento*, 532.
Guglielmo della Porta: *Profeti* entro le facce dei piedistalli delle colonne nella cappella di S. Gio. Battista, 535, **429.**
Gian Giacomo e Guglielmo della Porta con Nicolò da Corte: *Decorazione della cappella*, 535, **430.**
Id. Id.: *Altare degli Apostoli*, 535, **431.**
Guglielmo della Porta: *Redentore* nell'altare degli Apostoli, 535, **432.**
Id.: La *Giustizia* e la *Fortezza* nello stesso altare, 535-536, **432-433.**
Luca Cambiaso: *Statua della Fede*, 622, 625, **508.**
Gio. Battista Castello: *Statua della Carità*, 626, **509.**
Id.: *Statue della Religione e della Prudenza*, 626.

San Marco
Gian Giacomo della Porta: *Lapide con decorazioni architettoniche*, 529.

San Matteo, chiostro
Taddeo Carlone: *Statua del principe Gio. Andrea Doria*, 622.

San Tommaso
Gian Giacomo della Porta: *San Tommaso*, 532, **428.**

Palazzo Doria
Giacomo e Guglielmo della Porta: 536, **436.**
Carlone: *Fonte del Nettuno*, 622, **506.**

Palazzo Lanfranco Cicala
Giacomo e Guglielmo della Porta: *Porta*, 536, **435.**

Palazzo già delle compere di S. Giorgio
Gian Giacomo della Porta: *Ansaldo Grimaldi*, statua, 532, **428.**

Palazzo Lercaro
Taddeo Carlone: *Busti di Francesco di Nicolò Lercaro e di Antonia Marina sua consorte*, 620-622, **504-505.**

Palazzo municipale già Tursi
Bernardino de Novo: *Statua di Cattaneo Pinelli*, 622, **507.**

Palazzo dell'Università
Giambologna: Statue della *Forza*, della *Fede*, della *Giustizia*, 736.
Id.: Statue della *Scienza*, della *Speranza*, della *Carità*, 736-737, **611-613.**
Id.: *Putti*, in bronzo, 737-739.
Id.: Rilievi della *Passione*, 744, **614-616.**
Giambologna e Francavilla: *Fede*, *Giustizia* e *Forza*, statue, 820, **690-692.**
Id. Id.: *Putti*, in bronzo, 820, **693-696.**
Id. Id.: *Bassorilievi della Passione*, 820, **698-701.**

Palazzo Spinola
Orafo genovese del '500: *Tondo con rilievi*, 379 in nota, **305.**

Piazza di Sant'Ambrogio
Giacomo e Guglielmo della Porta con Nicolò da Corte: *Fonte sormontata da una testa di Giano*, 532.

Via dalla piazza delle Erbe a S. Andrea
Nicola e Simone Roccatagliata: *Madonna*, in bronzo, 379 in nota.

Via degli Orefici
Giacomo e Guglielmo della Porta: *Porta*, 536, **434.**

GERUSALEMME

Santo Sepolcro
Giambologna: *Antipendio dell'altare della Croce, bassorilievi della Pietà e della Deposizione nel sepolcro*, 762, **632-633.**
Id.: *Altri bassorilievi di seguaci del Giambologna*, 762.
Francavilla e Giambologna: *Bassorilievi dell'antipendio*, 826, **710-713.**

GUADALUPA

Monastero
Pompeo Leoni (?): *Statua di Don Dionisio principe del Portogallo e Donna Juana sua consorte*, 460, **372-373.**

GUASTALLA

Piazza Maggiore
Leone Leoni e Pompeo Leoni: *Statua di Ferrante Gonzaga*, 438, **351.**

IMPRUNETA (dintorni di Firenze)

Collegiata
Giambologna: *Crocefisso*, 780, **652**, 866.

LIVORNO

Piazza della Darsena
Pietro Tacca: *Monumento a Ferdinando I de' Medici. Schiavi del piedistallo*, 852, **737-738.**

LONDRA

British Museum
Alessandro Vittoria: *Medaglie di Maddalena Lionparda e di Caterina Sandella*, 74, **61.**
Id.: *Medaglia di Caterina Chierigata*, 84.
Id.: *Medaglia di Alessandro Vittoria stesso*, 85, **61.**
Id.: *Medaglia dell'Aretino*, 85, 86, **62.**
Leone Leoni: *Medaglia di Andrea Doria*, 408, **321.**
Id.: *Medaglia di Paolo III*, 408, **322.**
Id.: *Medaglia dell'Aretino*, 408, **323.**
Id.: *Medaglia di Tiziano*, 408, **324.**
Id.: *Medaglie di Martino e di Daniele Hanna*, 410-411, **325-326.**
Id.: *Medaglia di Filippo principe di Spagna*, 411, **327.**
Id.: *Medaglia di Carlo V*, 412, **328.**
Id.: *Medaglia di Granvelle*, 412, **329.**
Id.: *Medaglia di Pio IV*, 412, **330.**
Id.: *Medaglia di Michelangelo*, 414, **331.**
Id.: *Medaglie di Giambattista Castaldo, di Bernardo Spina, di Giannello della Torre, di Giorgio Vasari*, 414, **332.**
Id.: *Altra medaglia dell'Aretino*, 414, **333.**
Pompeo Leoni: *Medaglia di Ercole II d'Este*, 447.
Id.: *Medaglia di Don Carlos giovinetto*, 447.
Id.: *Medaglia di Francesco Hernandez de Lievana*, 447.
Jacopo da Trezzo: *Medaglia della regina Maria Tudor*, 452, **362.**

Museo Vittoria e Alberto
Tiziano Minio: *Venere con amorino*, 43 in nota, **35.**
Caccini: *Testa muliebre*, 804, **674**, **675.**
Antonio Susini: *Cavallo*, bronzo, 934.

MADRID

Convento delle Descalzas reales
Pompeo Leoni: *Monumento di Doña Juana*, 447-448, 452, **358.**

Museo del Prado
Leone Leoni: *Quadri marmorei col ritratto di Carlo V e dell'imperatrice Isabella*, 426, **341-342.**
Leone e Pompeo Leoni: *Carlo V che calpesta il furore*, 414, 416, **334.**
Id. Id.: *Carlo V spoglio dell'armi*, 416, **335.**
Id. Id.: *Filippo principe di Spagna*, statua, 420, **336.**
Id. Id.: *L'imperatrice Isabella*, statua, 420, **337.**
Id. Id.: *Maria d'Austria, regina d'Ungheria*, statua, 420, **338.**
Id. Id.: *Busto in bronzo di Carlo V*, 420, **339.**
Id. Id.: *Busto di Filippo principe di Spagna*, 425-426, **340.**
Id. Id.: *Busto di Carlo V*, in marmo, 428, **344.**
Id. Id.: *Busto dell'imperatrice Isabella*, in marmo, 428.
Id. Id.: *Busto di Filippo II*, 428, **325.**
Id. Id.: *Busto delle vedove Maria regina d'Ungheria ed Eleonora d'Austria*, 428, **346-347.**
Pompeo Leoni: *Figura di schiavo* 460, **371.**

Plaza de Oriente
Pietro Tacca: *Statua di Filippo IV*, 871, **760.**

MARTIN MUÑOZ DE LA POSADA (prov. di Segovia)

Chiesa parrocchiale
Pompeo Leoni: *Sepolcro di Don Diego de Espinosa*, 452-453 **361.**

MASER (Treviso)

Villa Giacomelli
Alessandro Vittoria: *Stucchi del tempietto*, 102-103, **75.**
Id.: *Ornati del frontispizio alla Grotta*, per seguaci del Vittoria, 102.
Id.: *Sant'Andrea*, nel tempietto, 103-104, **76**, 110.

MILANO

Duomo
Giovanni Bellanda: *Santa Cecilia*, statua, 523.
Id.: *La Pietà*, bassorilievi, 523, **426.**
Id.: *Le Nozze di Cana*, bassorilievo, 323, **427**
Andrea Biffi: *Busto di San Carlo Borromeo*, in bronzo, 511.
Id.: *L'Annunciazione*, la *Visitazione*, la *Circoncisione*, la *Fuga in Egitto*, la *Disputa nel Tempio*, il *Transito della Vergine*, l'*Assunzione*, 516, **392, 420-423.**
Francesco Brambilla junior: *Natività della Vergine* e *Adorazione dei Pastori*, bassorilievi, 409-410.
Id.: *Peduccio della statua di Pio IV*, 498-499, **403.**
Id.: *Modelli per i nuovi altari*, secondo il disegno del Tibaldi, 500.
Id.: *Stucchi dello Scurolo*, 500-502, **404-405.**
Id.: *Modelli degl'intagli delle istorie di Sant'Ambrogio*, 502, **393-402.**
Id.: *Busto-reliquiario di Santa Tecla*, 503, **406.**
Id.: *Statue di San Paolo e di Santo Stefano*, 506, **407-408.**
Id.: *I quattro Dottori della Chiesa* e i *quattro simboli evangelici*, sotto ai due pulpiti, 508, **411-419.**
Pietro Antonio Daverio e Andrea Biffi: Le *Virtù cardinali*, per il sepolcro di S. Carlo Borromeo, 518.
Leone Leoni: *Monumento a Gian Galeazzo Medici*, 434-438, **350.**
Marcantonio Prestinari: *Natività della Vergine* e *Sposalizio*, rilievi, 518, **424.**
Giulio Cesare Procaccini: Statue marmoree, anche quella di *Sant'Ambrogio* per l'altare di Santa Agnese, 518, **425.**
Pellegrino Tibaldi: *Angioli*, in metallo, *reggenti il tabernacolo*, 487.
Id.: Disegno dei *Candelabri*, 487.
Id.: Quadri in disegno per gli stucchi dello Scurolo, 487.
Id.: Composizioni con le *Istorie di Sant'Ambrogio* per gli stalli del coro, 487-488, **393-402.**
Id.: *Angioli*, intorno al coro, 488, **392.**
Gaspare Vismara: *Incoronazione della Vergine*, 523, **423.**

Santa Maria sopra San Celso
Annibale Fontana: *Facciata della chiesa*, 468, **374.**
Id.: *Candelabri* a sinistra dei *profeti Isaia e Geremia*, 469, **375-376.**
Id.: *I Profeti stessi e le Sibille*, 470, **376-377.**
Id.: *L'Annunciazione*, 470, **377.**
Id.: *La Natività*, 472.
Id.: Altre *Istorie della Vita di Maria*, 472, **378-379.**
Id.: *Madonna incoronata*, 472, **381.**

San Paolo
Gian Pietro Lasagna: *Angeli* sulla facciata ai lati della *Conversione di San Paolo* e *Angeli* in alto sul frontespizio, 523.

Museo nel Castello Sforzesco
Leone Leoni: *Busto di Eleonora Gonzaga* (?), 428, 431-434, **348.**

Palazzo degli Omenoni
Leone Leoni: *Cariatidi* colossali, 438, 441, **352-356.**

MONTAGNANA

Villa Pisani
Alessandro Vittoria: Le *Quattro Stagioni*, 110, **83-86.**

MONTEBELLO

Palazzo (tra Fano e Fossombrone)
Federico Brandani: *Decorazioni*, 988.

MONTEFOLLONICO (Siena)

Chiesa
Beccafumi (?): *I SS. Apostoli Pietro e Paolo*, 965, **844-845.**

MONTESENARIO (presso Firenze)

Chiesa
Pietro Tacca: *Crocefisso*, 866, 870, **758.**

MORANO CALABRO

Santa Maria di Colorito
Pietro Bernini: *Sante Caterina e Lucia*, 888-890, **772-773.**

NAPOLI

Duomo
Pietro Bernini: *SS. Pietro e Paolo*, 890-891, 894, 898, **774-775.**
Chiesa dei Gerolamini
Pietro Bernini: *Statue della cappella Ruffo*, 898, **784-787.**
Gesù Nuovo
Pietro Bernini: *San Matteo nella cappella Muscettola*, 898, **788.**
San Giovanni a Carbonara
Pietro Bernini: *San Giovanni Battista*, 894, **777.**
Id.: *Madonna*, 906 in nota, **790.**
San Giovanni dei Fiorentini
Pietro Bernini: *Statua di Profeta*, 898, **783.**
Fontana Medina
Pietro Bernini e Michelangelo Naccherino: *Decorazione della fonte*, 894, **778.**
Monte di Pietà
Pietro Bernini: *Securitas* e *Charitas*, statue nella facciata, 894-898, **779-780.**
Museo della Certosa di San Martino
Pietro Bernini: *Madonna*, 898, 900, 902, 906, **709.**
Museo Nazionale
Giambologna: *Ratto delle Sabine*, piccolo bronzo, 750 in nota, **618.**
Guglielmo della Porta: *Due busti di Paolo III*, 536, 540-541, 544, **439-440.**
Manno, orafo: *Cofano farnesiano*, 942-947, **825-828.**

NEW YORK

Museo Metropolitano
Giambologna: *Abbozzi di figure di fiumi*, terracotta, 729, **596-597.**
Id.: *Figura del vecchio Sabino*, modello per il *Gruppo del Ratto delle Sabine*, 754 in nota, **622.**
Id.: *Ercole che scoppia Anteo*, 772, **641-642.**
Francesco Segala (?): *Madonna tra angioli*, 206, **159.**
Raccolta di Pierpont Morgan
Tiziano Aspetti: *Marte*, statuetta in bronzo, 310-311 **241.**
Nicolò Roccatagliata: *Putto* 386.
Raccolta Preston S. Satterwhite
Alessandro Vittoria: Pala Fugger *Annunciazione* 116, 120, **89.**

ORVIETO

Duomo
Francesco Moschino: *Cappella dei Magi*, 969, 972, **849-851.**
Id.: *Altare della Visitazione*, 972, **852.**
Ippolito Scalza: *Pietà*, 977-979, **856.**
Id.: *San Tommaso*, nella terza colonna a destra, 977-979.
Museo dell'Opera
Francavilla: *San Matteo Apostolo* 832-833, **725.**

PADOVA

Basilica del Santo
Tiziano Aspetti: *Sant'Antonio*, statua in bronzo, 294, 298, **233.**
Id.: *Angioli cerofori*, statue in bronzo, 298, **234-235.**
Id.: La *Temperanza* e la *Carità*, statue in bronzo, 298, 302, **236-237.**
Id.: *Cristo che riceve il Battesimo*, sopra una pila d'acquasanta, 302, **238.**
Id.: *Candelabri*, della cappella del Santo, 304.
Girolamo Campagna: *Miracolo della resurrezione di un giovane*, rilievo su disegno del Cattaneo, 212, 216, **161.**
Danese Cattaneo: *Busto del Cardinal Bembo* 9-12 **5-6.**
Id.: *Busto di Alessandro Contarini*, 86, **64.**
Id.: *Busto di Alessandro Contarini*, 18, **11.**
Pietro da Salò: *Venere e due schiavi* nel monumento di Alessandro Contarini, 18 in nota.
Francesco Segala: *Santa Caterina* sopra una pila d'acquasanta, 180, 182, **141.**
Id.: *Busto di Gerolamo Micheli*, 184, 186, **143-144.**

Alessandro Vittoria: *Statue nel monumento suddetto*, 86, 90 **64-67.**
Casa Diena
Francesco Segala: *Busto di Matteo Forzadura*, 182, 184, **142.**
Casa della Contessa Giusti del Giardino
Alessandro Vittoria: *Busto supposto di Orazio Giustiniani*, 160, **125.**
Chiesa del Carmine
Francesco Segala: *Monumento di Tiberio Deciano*, 184, 196, 200, **154-155.**
Duomo
Tiziano Aspetti: *Scene del martirio di San Daniele*, 294, **231-232.**
Girolamo Pagliari: *Busto di Speroni Speroni*, su modello del Segala, 203 e 204 in nota, **157.**
Museo Civico
Tiziano Minio: *Pala di San Rocco*, 37, **29-33.**
Oratorio di San Prosdocimo
Francesco Segala: *San Giovanni Evangelista*, 186, **145.**
Id.: *Santa Giustina*, 186-187, **146.**
Id.: *San Gio. Battista*, 187, 189, **146, 147.**
Id.: *San Giorgio*, 189, 192, **148.**
Id.: *San Michele*, 192, **149.**
Palazzo municipale
Tiziano Minio: *Stemma Contarini*, 44, 48, **39.**
Id.: *La Giustizia*, 57, **49.**

PARIGI

Museo Jacquemart André
Giambologna: *Ercole che abbatte il Centauro*, riduzione del Gruppo, 772.
Alessandro Vittoria: *Busto di ignoto condottiere*, 170, **134.**
Museo del Louvre
Francavilla: *Davide*, 835, 836, **730.**
Id.: *Zoccolo della statua di Enrico IV formato da prigioni*, 844, 849-850, **734-735,** 852.
Id.: *Busto di Giambologna*, 849-850, **736.**
Antonio Gentili: *Disegno di posate*, attribuitogli nel '600, 947, **836.**
Giambologna: *Venere al bagno*, bronzo, 730, **603.**
Leone e Pompeo Leoni: Replica dell'ovato in bronzo col *Ritratto di Carlo V*, 427 in nota.

PASSIGNANO

Badìa
Caccini: *Monumento a San Giovanni Gualberto*, 794-795, **661.**

PAVIA

Certosa
Annibale Fontana: *Un obelisco*, in bronzo, 477, **382.**
Id.: *Due candelabri*, 477, 482, **383-390.**
Gian Giacomo della Porta: Sua traccia nel monumento di *Gian Galeazzo Visconti*, 529.

PIETRASANTA

Battistero
Felice Palma: *Ornati bronzei*, 311 in nota.

PIOBBICO

Castello dei Brancaleoni
Federico Brandani: *Decorazioni*, 988
Santo Stefano
Federico Brandani: *Decorazioni*, 988

PIOMBINO DESE

Villa Cornaro
Veneto seguace di Danese Cattaneo: *Figure in istucco*, 12 in nota, 13-14, **7-8.**

PISA

Duomo
Caccini: *Nascita della Vergine, Presentazione di Maria al Tempio, Annunciazione*, bassorilievi per la porta mediana, 796, **667-669.**
Id.: *Sposalizio di Maria* e figure nelle nicchie e nelle cartelle delle porte, 803-804, **670-673.**
Giovanni Catesi: *Natività di Cristo*, bassorilievo poi rifatto dall'Ansi; *Adorazione de' Magi*, bassorilievo, poi rifatto dal Tacca; *Tentazione di Gesù* e *Entrata in Gerusalemme*, 925-926, **813-814.**
Francesco di Girolamo della Bella: *Resurrezione di Lazzaro*, storia nella porta a sinistra, 926, **815.**
Francavilla: *Battesimo di Cristo*,

*Gesù sotto la Croce, Arresto del Redentore*, bassorilievi per le porte laterali, 826, **714-716.**
Francavilla: La *Visitazione*, per la porta mediana, 826, **717.**
Seguaci del Giambologna: *Porte in bronzo*, 772-773, 780, **644-646.**
Id.: *Statuette del Redentore e del Battista* per le acquasantiere, e *due angeli porta-candelabro*, 780.
Orazio Mochi: *Incoronazione della Vergine*, per la porta mediana, 930, **819.**
Id.: *Fregi di fogliami, imprese, figurine d'Apostoli*, 934.
Gaspare Mola: *Crocefissione*, per la porta laterale, 940, **822.**
Id.: *Purificazione*, per la porta mediana, 940, **823.**
Francesco Moschino: *Cappelle di San Ranieri e del Sacramento*, 972, **853-854.**
Gregorio Pagani: *Gesù nell'Orto, Gesù flagellato, Gesù coronato di spine*, bassorilievi di porta laterale, 923-924, **810-812.**
Felice Palma: *Due statue bronzee*, sulle acquasantiere, 311 in nota.
Angelo Scalani: *Fregi delle porte, imprese, animali*, 927.
Antonio Susini: *Figure d'Apostoli, di Evangelisti, di Santi*, per la porta a destra, 934.
Piazza de' Cavalieri
Francavilla: *Cosimo I de' Medici*, 836, 839, **732.**
Id.: *Fontana*, 856.
Piazza San Nicola
Francavilla: *Ferdinando I de' Medici* e la *Carità*, 836, **733.**

PISTOIA

Chiesa di Sant'Umiltà
Pietro Tacca: *Altar maggiore della Chiesa, Angioli reggicandelabro*, 861, **750-753.**

PIZZO CALABRO

San Giorgio
Pietro Bernini: *Il Battista*, 891, 894, **776.**

PRAGA

Rudolphinum
Francesco Ferrucci del Tadda: *Il Redentore*, 962 in nota, **841.**

PRATO

Duomo
Pietro Tacca: *Crocefisso*, 866, **756.**

PRATOLINO (Firenze)

Parco del principe Demidoff
Giambologna: *L'Apennino*, 755, **623.**

RIMINI

Piazza Maggiore
Nicola Cordier: *Paolo V*, statua, 652, **542.**

ROMA

Battistero Lateranense
Taddeo Landini: *San Giovanni Evangelista*, 879 **769.**
Biblioteca Vaticana
Guglielmo della Porta e Coppè fiammingo: *Caduta dei giganti*, 544, **441.**
Sant'Andrea della Valle
Pietro Bernini: *San Giovanni Battista*, 918, **801.**
Cristoforo Stati: *Maddalena*, statua 690-692, **562.**
Id.: *Due putti con l'arme Rucellai*, 691, **563.**
San Bernardo
Camillo Mariani: *Angeli* sulla porta d'ingresso, all'interno, 358, 360, **289.**
Id: Otto grandi statue di Santi, 360, 366, **290-297.**
San Carlo al Corso
Tommaso della Porta: *Discesa dalla Croce*, 562.
Santa Cecilia in Trastevere
Maderno: *Santa Cecilia*, 611, 614, **497.**
Chiesa del Gesù
Camillo Mariani: *Angioletti reggenti cartelle*, 350, **282-283.**
San Giacomo degl'Incurabili
Ippolito Buzio: *Statua di San Giacomo*, 611, **496.**
San Giacomo degli Spagnoli
Ambrogio Bonvicino: *Stucchi*, 579.

San Giovanni Laterano
Ambrogio Bonvicino: *Stucchi*, 579.
Nicola Cordier: *Enrico IV*, statua, 652, **540.**
Camillo Mariani: *Angelo*, in istucco, 366, **298.**
Guglielmo della Porta: *Busto del vescovo Gerolamo Garimberti*, 559-560, **456.**
Teodoro della Porta: *Monumento di Lucrezia Tomacelli*, 562, **465.**
Pier Paolo Olivieri: *Ciborio*, 687.
San Gregorio
Nicola Cordier: *Statua del Santo*, 644, **524.**
San Lorenzo in Damaso
Dosio: Ricordo sepolcrale a *Annibal Caro*, 568, 958, **839.**
Id.: Ricordo sepolcrale a *Gio. Pacini*, 568, 958, **840.**
Madonna dei Monti
Ambrogio Bonvicino: *Stucchi*, 579.
Gian Giacomo della Porta e aiuti: *Stucchi nella conca dell'abside*, 560, **459.**
Id. Id.: *Stucchi nelle arcate d'accesso alle cappelle*, 560, **460.**
Santa Maria dell'Anima
Nicolò Pippi: *Mausoleo del duca di Clèves*, 634, 635, 638, 640, 642, **516-517.**
Id.: *Tomba di Eugenio Fustenberg*, 642, **518-519.**
Id.: *Statue della Fede e della Religione*, 642, **521-522.**
Id.: Bassorilievo già connesso al mausoleo suddetto, con la collaborazione di Egidio della Riviera, 642, **523.**
Santa Maria in Aracoeli
Seguace di Guglielmo della Porta: *Statua di Paolo III*, 560, **458.**
Nicola Cordier: *Busto di Michele Cornia*, 659-660, **544,** 663 in nota.
Pier Paolo Olivieri: *Statua di Gregorio XIII*, 681, **556.**
Santa Maria Maggiore
Pietro Bernini: *L'Assunzione*, 906, **792-796.**
Id.: *Incoronazione di Clemente VIII*, 906, 909, 912, 913, 914, **797-799.**
Id.: *Cariatidi reggenti il cornicione*, 914, 918, **800.**
Ambrogio Bonvicino: *Statua di San Giuseppe*, 582.
Id.: Rilievo della *Vittoria delle armi di Clemente VIII contro i Ferraresi*, e l'altro delle *Fortificazioni costruite a Ferrara da Paolo V*, 582, **475-476.**
Id.: *Statua di San Giovanni Evangelista*, 582, **477.**
Prospero Bresciano: *Presepe*, 575, **472.**
Ippolito Buzio: *Pace fra il Re di Francia e il Re di Spagna*, 606, 609, **494.**
Id.: *Incoronazione di Paolo V*, 609, 610, **495.**
Nicola Cordier: Quattro statue grandi per la cappella Paolina, 652, **534-537.**
Id.: *Teste d'angioli* sotto le nicchie dei profeti e dei Santi, 652, **534-537.**
Domenico Fontana e Flaminio Ponzio: *Cappelle Sistina e Paolina*, 570-573, **467-470.**
Silla Longhi da Viggiù: Rilievo della *Incoronazione del Papa*, 602, **489.**
Id.: *Statua di Clemente VIII*, 602, 604, **490**
Id.: *Statua di Paolo V*, 604 606 **492.**
Maderno: *Rodolfo d'Ungheria muove contro gl'Infedeli*, 614, 616, 618, **498.**
Id.: *Papa Liberio segna sulla neve la pianta di Santa Maria Maggiore*, bronzo, 618, **499.**
Camillo Mariani: *Cherubi* sulla porta della sagrestia, 366, **298.**
Id.: *Presa di Strigonia*, rilievo nella tomba di Clemente VIII, 366, 371, **300.**
Id.: *Angioli* per la custodia della Madonna di San Luca, 371, 376, **301-304.**
Pier Paolo Olivieri: *Sant'Antonio da Padova*, 681, **557.**
Gio. Antonio Paracca da Valsolda: *Statua di Sistò V*, 593, **482.**
Id.: Rilievo della *Carità del Pontefice*, 593, **483.**
Id.: *L'Incoronazione del Pontefice*, 593, **484.**

Gio. Antonio Paracca da Valsolda: *Statua di San Pietro Martire*, 593, **485.**
Id.: *Rilievo della canonizzazione dei SS. Giacinto e Raimondo*, 601, **487.**
Id.: Altro rilievo della *Canonizzazione di San Carlo Borromeo e di Santa Francesca Romana*, 601, **488.**
Nicolò Pippi: *Vittoria del Conte di Santa Fiora*, bassorilievo, 633, **515.**
Id.: *Cariatidi*, ai lati del bassorilievo, 633-634.
Id.: *La battaglia di Lepanto*, bassorilievo, 633-634, **514.**
Giambattista della Porta: *San Domenico*, statua nella cappella Sistina, 562, **462.**
Guglielmo della Porta: *Monumenti dei Cardinali Federigo e Paolo Cesi*, 555-559, **454-455.**
Egidio della Riviera: Bassorilievo con *Pio V che consegna lo stendardo a Marcantonio Colonna*, 626, 630, 632, **510.**
Id.: Altro bassorilievo con *Pio V che affida il bastone del comando al Conte Sforza di Santa Fiora*, 626, 630, 631-632, **511.**
Id.: *Canonizzazione di San Diego d'Alcalà*, bassorilievo, 642, **512.**
Id.: *Pace tra il Re di Polonia e Casa d'Austria*, bassorilievo, 642, **513.**
Id.: *Cariatidi* ai lati dei bassorilievi, 633-634.
Paolo Sanquirico: *Statua di Papa Paolo V*, 678-679, **555.**
Leonardo da Sarzana: *Statua allegorica a lato del simulacro di Nicola IV*, 586-587, **478.**
Id.: *Statua di Nicola IV*, 587-588, 591, **479.**
Id.: *Statua di Pio V*, 591, **480.**
Id.: *Statue dei SS. Apostoli Pietro e Paolo*, 591, **481.**
Cristoforo e Francesco Stati: *Ambasciatori giapponesi che chiedono udienza al Pontefice*, 691-692, **564.**
Flaminio Vacca: *Statua di San Francesco*, 687, **561.**

Santa Maria sopra Minerva
Ambrogio Bonvicino: *Stucchi*, 579.
Id.: *Statua di Urbano VII*, 579, **473.**
Ippolito Buzio: *Statua di Clemente VIII*, 606, **493.**
Giacomo e Tommaso Castignola: *Monumento di Paolo IV*, 568, **466.**
Nicola Cordier: *Mausoleo di Silvestro Aldobrandini padre di Clemente VIII*, 644, **526.**
Id.: *Luisa Deti*, suddetta, 644, **527.**
Id.: *Giustizia* e *Prudenza*, statue nel mausoleo di Silvestro Aldobrandini, 644, 648, 650, **528-529, 530.**
Id.: *La Carità*, statua nel mausoleo di Luisa Deti, 644, **331.**
Id.: *San Sebastiano*, 652, **533.**
Id.: *Busto di Virginia Pucci*, 662-665, 669, **547-548.**
Id.: *Busto di Giulia Cenci Naro*, 652, 659, **543.**
Nicola Cordier e Camillo Mariani: *Mausoleo di Luisa Deti madre di Clemente VIII*, 644, **525.**
Pompeo di G. B. Ferrucci: *Statua della Religione* nel sepolcro del Cardinale Alessandrini, 962.
Silla Longhi da Viggiù: *Statua del Cardinale Alessandrino*, 604, **491.**
Maderno: *Giustizia* e *Pace* sull'altar maggiore, 618, **500.**
Camillo Mariani: *SS. Pietro e Paolo*, 350, 354, **284-285.**
Id.: *Busto del Cardinale Gio. Aldobrandini*, 354-355, 358, **286.**
Id.: *Geni funebri* sul timpano del mausoleo di Luisa Deti, 358.
Id.: *La Religione*, statuetta nel mausoleo stesso, 358, **287.**

Santa Maria Nuova
Pier Paolo Olivieri: *Ritorno a Roma della sede pontificia di Avignone*, rilievo, 681-682, 684, **558.**

Santa Maria del Popolo
Nicola Cordier: *Busto di Stefano Spada*, 660, 662, **545.**
Gio. Ant. Paracca da Valsolda: *Ricordo sepolcrale del Cardinale Giovanni Gerolamo Albani*, 601, **486.**
Guglielmo della Porta: *Monumento di Bernardo Elvino*, 536, **437.**

Guglielmo della Porta: *Monumento di Odoardo Cicade*, 536, **438.**
Santa Maria in Trastevere
Nicola Cordier: *Busto di Roberto Altemps*, 662, **546.**
Santa Martina
Pompeo di G. B. Ferrucci: *Statua della Santa*, 962.
Chiesa Nuova
Guglielmo Berthelot: *Crocefisso*, intagliato in legno, 672.
San Pietro in Montorio
Giorgio Vasari: *Disegni per le sepolture dei Del Monte*, 955.
San Pietro in Vaticano
Ambrogio Bonvicino: Rilievo sotto la loggia della Benedizione, col *Cristo che dà le chiavi a S. Pietro*, 579, **474.**
Prospero Bresciano: *Fede* e *Giustizia* 575, **471.**
Nicola Cordier: *Sant'Andrea*, nella sagrestia, 652, **541.**
Antonio Gentili: *Croce e Candelieri* nel Tesoro, 947-955, **829-834.**
Guglielmo della Porta: *Base istoriata per il sepolcro del vescovo di Solis, con le figure della Speranza e della Pace*, 544 in nota, **442-443.**
Id.: *Monumento di Paolo III*, 544, 546-550, 552-553, 555, **444-453.**
Id.: *Busto di Paolo IV*, 560, **457.**
Santa Pudenziana
Pier Paolo Olivieri e Camillo Mariani: *L'Adorazione de' Magi*, rilievo, 684, 687, **558.**
San Sebastiano
Nicola Cordier: *Busti dei SS. Pietro e Paolo*, 652, **538-539.**
San Silvestro al Quirinale:
Giambattista della Porta: *Sepolcro del Cardinal Federico Cornelio*, 562.
Collezione privata
Giambologna: *Mercurio*, statuetta in bronzo, 717, **586.**
Id.: *Mercurio*, statuetta in argento, 717, **587-589.**
Collezione Sangiorgi
Antonio Gentili: *Posate*, 947, **835.**
Galleria Borghese
Pietro e Lorenzo Bernini: *Enea ed Anchise*, gruppo in marmo, 918, 919, 921, **802-803.**
Guglielmo della Porta e Coppè fiammingo: *Crocefissione*, 544.
Antonio Susini: *Bronzo del Toro Farnese*, 934, **820.**
Palazzo Doria
Stefano Maderno: *Giacobbe lotta con l'Angiolo*, 618, **503.**
Palazzo del Quirinale
Pietro Bernini: *Angiolo* nel frontespizio della porta della cappella, 921-922, **804.**
Guglielmo Berthelot: *San Paolo*, sulla porta, 672.
Taddeo Landini: *Lavanda dei piedi agli Apostoli*, altorilievo, 884, **770.**
Stefano Maderno: *San Pietro*, a riscontro della statua di S. Paolo, 618, 672.
Palazzo Spada
Pietro Bernini: *Madonna*, 906 in nota, **791**, 922.
Piazza Colonna
Gian Giacomo della Porta: *Fontana*, 560, **461.**
Piazza Mattei
Taddeo Landini: *Fontana delle Tartarughe*, 877-879, **763-768.**
Piazza di Santa Maria Maggiore
Guglielmo Berthelot: *Madonna concetta*, su colonna, 670, 672, **549.**
Piazza di Spagna
Pietro Bernini: *Fontana della Barcaccia*, 922, **809.**
Termini
Prospero Bresciano: *Fontana del Mosè*, 575-576.

SABBIONETA

Chiesa dell'Incoronata
Leone Leoni: *Statua di Vespasiano Gonzaga*, 441-446, **357.**
Giambattista della Porta: La *Giustizia* e la *Fortezza*, nel mausoleo di Vespasiano Gonzaga, 562, **463-464.**

SALAS (Asturie)

Chiesa parrocchiale
Pompeo Leoni: *Sepolcro dell'arcivescovo Valdès*, 452, **359-360.**

SIENA

Duomo
Domenico Beccafumi: *Otto angioli*, di bronzo, 692-965, **842-843.**
Domenico Cafaggi: *Statua di Papa Marcello II*, 967-969, **848.**
Chiesa dell'Ospedale di Santa Maria della Scala
A. Baldi di Monte Sansavino: *Angeli*, in bronzo, 966-967, **846-847.**
San Vigilio
Pietro Tacca: *Crocefisso*, 866, **757.**

SINIGAGLIA

Palazzo Baviera
Federico Brandani: *Decorazioni*, 988.

STOCCOLMA

Raccolta Howing e Winborg
Guglielmo della Porta e Coppè fiammingo: *Crocefissione*, 544.

TOLEDO

Museo di Santa Cruz
Pompeo Leoni: *Busto di Jannello Turian*, in marmo, 460, **370.**

TREIA (Marche)

Cattedrale
Bastiano Torrigiano: 678, **554.**

TRENTO

Santa Maria Maggiore
Giovanni Girolamo Grandi: Busti in bronzo nella Cantoria, 76, 82, **58-59** (per errore citato solo il **59**).
Vincenzo Grandi: Sculture in marmo della Cantoria, il *Presepe* e le *Sibille*, entro nicchie, 76, **54-57.**
Museo Comunale
Giovanni Girolamo Grandi: Secchiello col *Giudizio di Paride*, 82; battente in bronzo con un *Puttino sul dorso di un leone*, 82; battente con *Daniele abbracciato a due leoni*, 82.

TREVISO

Duomo
Alessandro Vittoria: *San Giovanni Battista*, 126, **100.**

TRIESTE

Baccolta del Cav. Adriano Cibele
Bottega dei Rubini: *Venezia*, terracotta, 328-329, **256-257.**

UDINE

Museo Civico
Francesco Segala: *Busto di Tiberio Deciano*, in terracotta, 200-204, 206, **156.**

URBINO

Chiesa di San Giuseppe
Federico Brandani: *Il Presepe*, 982, **857.**
Palazzo Ducale
Federico Brandani: *Decorazioni della cappellina*, 982, **858-859.**
Id.: *Soffitto della sala XIII*, 982, 986, **860-862.**

VALENCIA

San Paolo
Pompeo Leoni: *Sepolcro del marchese di Poza e di sua moglie*, 460, **369.**

VALLADOLID

Museo de Bellas Arts
Juan de Arfe e Pompeo Leoni: *Statua del duca e della duchessa di Lerma*, 458, **365-367.**

VENEZIA

Accademia di Belle Arti
Giambologna: *Virtù che soggioga il Vizio*, modello del gruppo marmoreo, 709-712, **576-578.**
Ateneo
Alessandro Vittoria: *Busto bronzeo di Tommaso Rangone, ravennate*, 156, 158, **121.**
Ca' d'Oro
Alessandro Vittoria: *Busto del parroco Benedetto Manzini*, 148, 152, **116.**
Id.: *Busto di procuratore veneziano*, 158, 160, **125.**
Id.: *Busto di Domenico Duodo*, 174, 178, **139.**
Id.: *Busto di Francesco Duodo*, 176, 178, **140.**
Sant'Alvise
Girolamo Campagna: *Statue dei SS. Giovanni Battista e Francesco*, 220, 224, **169, 170.**
Francesco Terilli: Il *Redentore* e il *Battista*, statuette in legno, 314 in nota, **248-249.**

Sant'Antonino
Alessandro Vittoria: *Busto di Alvise Tiepolo*, 174 in nota, **138.**
Seguaci del Vittoria: *Putti dell'altare di San Saba*, 142 in nota, **111.**
Chiesa del Carmine
Girolamo Campagna: *Angeli cerofori*, 242, **190.**
San Fantin
Andrea dell'Aquila e Agostino Rubini: *Statue della facciata*, 317, 327.
Giulio del Moro: *Busto del medico Paresano Paresani*, 273, 278.
Alessandro Vittoria: *Modello delle statue sul timpano*, 120, **90.**
San Francesco della Vigna
Tiziano Aspetti: *San Paolo*, nell'altar maggiore, 290, **227.**
Id.: *Mosè*, nello stesso, 290, **228.**
Id.: *Giustizia* e *Abbondanza*, nella cappella Grimani, 290-294, **229-230.**
Alessandro Vittoria: *Altare*, 90, 93, 96, **69-70.**
Id.: Statuine bronzee su pile d'acquasanta, il *Battista* e *San Francesco*, 126 in nota, **98-99.**
Chiesa dei Gesuiti
Andrea dell'Aquila: *Madonna col Bambino*, 318-319, **251.**
Giulio del Moro: *Busto di Giovanni da Lezze*, 268, **208.**
Alessandro Vittoria: *Busto di Priamo da Lezze*, 145, 148, **113-115.**
San Giacometto
Pietro da Salò: *Pietra del bando* o *Gobbo di Rialto*, 18 in nota.
San Giacomo a Rialto
Girolamo Campagna: *Sant'Antonio Abate*, 258, **201.**
Seguaci del Vittoria: *Altare della chiesa*, 142 in nota.
San Giorgio Maggiore
Girolamo Campagna: *Evangelisti*, gruppo bronzeo, 229-230, **175.**
Id : *Incoronata con angeli*, 242, **189.**
Cesare Groppo e Nicolò Roccatagliata: *Candelabri*, 379.
Giulio del Moro: *SS. Giorgio e Stefano* sulla facciata, 278.
Nicola Roccatagliata: *Santo Stefano*, 380-381, **306.**
Id.: *San Giorgio*, 381-382, **307.**
Nicola Roccatagliata: *Candelabro*, 384, 386, **311.**
Vigilio Rubini: *Busto di Vincenzo Morosini*, 329, **260.**
Alessandro Vittoria: *San Marco Evangelista*, 108-109, **80.**
Seguaci del Vittoria: *Fede* e *Carità*, che fiancheggiano la tomba di Marcantonio Memmo, 142 in nota, **112.**
San Giorgio degli Schiavoni
Pietro da Salò: Bassorilievo sulla facciata, 18 in nota.
SS. Giovanni e Paolo
Girolamo Campagna: *Statua del doge Leonardo Loredan*, 211-212, **160.**
Id.: Costruzione nella cappella del Rosario dell'altare quadrifronte, 216.
Id.: Rilievi nel monumento Mocenigo, 220, **167-168.**
Danese Cattaneo: *Monumento a Leonardo Loredan*, 30, 32, **21-28.**
Francesco Terilli: *Monumento a Pompeo Giustiniani*, 316 **250.**
Alessandro Vittoria: *San Giovanni* e l'*Addolorata*, in bronzo, 126, **96-97.**
Id.: *San Girolamo*, 126, 128, 130, **102.**
San Giuliano
Girolamo Campagna: *La Pietà*, 236, 242, **186-187.**
Alessandro Vittoria: *Santa Caterina* e *San Daniele* sull'altare dei merciai, 120, **91-93.**
Id.: Basamento con la *Natività della Vergine*, 120, **94.**
Id.: Stucchi della volta sulla cappella del Sacramento, 120, 126, **95.**
San Giuseppe di Castello
Girolamo Campagna: *Statue del monumento a Marino Grimani*, 248, 252, **194, 195, 196.**
Alessandro Vittoria: *Busto di Girolamo Grimani*, 156, **119.**
San Lorenzo
Girolamo Campagna: *Altare con figure di Sibille e di San Sebastiano*, 252, 254, 257, 258, **198, 199, 200.**

Basilica di San Marco
Danese Cattaneo: *San Paolo*, 17 in nota, **10.**
Tiziano Minio e Jacopo Sansovino: *San Marco risana infermi e libera un ossesso*, bronzo nella tribuna, 40, 43, **34.**
Id.: Rilievi bronzei del *Fonte Battesimale*, 48, 54, 57, **40-47.**
Girolamo Pagliari: Statuine in bronzo dei *Dottori della Chiesa* nel presbiterio, 203 in nota.
Francesco Segala: *San Giovanni Battista* nel Battistero, 192, **150-151.**
Santa Maria del Carmelo
Giulio del Moro: *Angioli*, 271, 272, **212.**
Santa Maria dei Frari
Girolamo Campagna: *San Francesco e Sant'Agnese* sopra pile d'acquasanta, 230, 231, **179, 180-181.**
Alessandro Vittoria: *San Girolamo*, 96, **71.**
Santa Maria del Giglio
Giulio del Moro: *Cristo* sulla porta d'ingresso della chiesa, 268, 269, **210.**
Id.: *Angioli* nella sagrestia, 269, 271, **211.**
Santa Maria dei Miracoli
Girolamo Campagna: *San Francesco* e *Santa Chiara*, 216 in nota, **162, 163.**
Santa Maria dell'Orto
Alessandro Vittoria: *Busto di Gaspare Contarini*, 152, **117.**
Id.: *Busto di Tommaso Contarini*, 160, **124.**
San Moisè
Nicolò e Sebastiano Roccatagliata: *Cristo morto*, paliotto, 392, 397, **317-320.**
Chiesa del Redentore
Girolamo Campagna: *Crocefisso tra i Santi Marco e Francesco*, 230, **176-177-178.**
Id.: *Madonna*, 252, **197.**
Francesco Terilli: Il *Redentore* e il *Battista*, statuette di bronzo, 312-314, **246-247.**
San Salvatore
Girolamo Campagna: *Madonna col Bambino e Angioli*, 246, 248, **191.**
Girolamo Campagna: *Busti di Andrea Dolfin e di Benedetta Pisani*, 242, 246, 248, **192, 193.**
Danese Cattaneo: *San Girolamo*, nell'organo, 5-9, **1-2.**
Jacopo Fantoni: *San Lorenzo*, nell'organo, 5, 8, **1, 3.**
Tommaso da Lugano: *San Girolamo* sopra un altare della chiesa, 63, **51-52.**
Id.: *La Carità* nel monumento Venier, 63, **53.**
Giulio del Moro: Statue dei *SS. Lorenzo e Girolamo*, nel monumento Priuli, 265, **205.**
Id.: Statue di *Cardinali della famiglia Cornaro*, 265, 268, **206.**
Id.: Rilievo dell'*Investitura d'un Cardinal Cornaro*, 268, **207.**
Id.: *Redentore tra angioli*, al vertice del monumento Dolfin, 272, **214-215.**
Id.: *Santo Vescovo*, statua nel monumento stesso, a riscontro di un *Sant'Andrea*, 273, **216.**
Alessandro Vittoria: *Pietà* al monumento Venier, 90, **68.**
Id.: *San Sebastiano* a riscontro d'un manierato San Rocco in un altare, 138-139, 142, **107, 108.**
Id.: Chiave dell'arco dell'altare stesso, 139, 142, **109.**
San Sebastiano
Girolamo Campagna: *L'Arcangelo Gabriele, l'Annunciata e due Sibille*, nel coro, 216, 220, **164, 165, 166.**
Tommaso da Lugano: *Madonna con Gesù e Giovannino*, 58, 61, **50.**
Alessandro Vittoria: *Sant'Antonio Abate*, a riscontro di mediocre *San Marco* eseguito da aiuti dello scultore, 104, **77.**
Id.: *Busto di Marcantonio Grimani*, 152, 153, 156, **118.**
Santo Stefano
Giulio del Moro: *San Giovanni Battista*, 272, **213.**
San Tomà
Girolamo Campagna: *SS. Pietro e Tommaso*, 258.
San Zaccaria
Alessandro Vittoria: Il *Battista*

sopra una pila d'acquasanta, 74, 82 84, **60.**
Alessandro Vittoria: *Statua del Santo,* sopra una pila d'acquasanta, 110, **87.**
Id.: *Statua dello stesso Santo,* sul portale della chiesa, 110, 116, **88.**
Seguaci del Vittoria sopra il suo disegno: *Sua tomba,* 142, **110.**
Ca' d'Oro
Maderno: *Le Lotte d'Ercole, Ercole e Anteo,* 618, **501.**
Id.: *Ercole uccide il leone nemeo,* 608, **502.**
Libreria del Sansovino
Alessandro Vittoria: Cariatidi dell'entrata, 86, **63.**
Loggetta del Sansovino
Danese Cattaneo: *Venere Ciprica,* 9, **4.**
Tiziano Minio: *Marsia scorticato da Apollo,* 43, 44, **36.**
Id.: *Venezia con i simboli della Giustizia,* 44, **37.**
Id.: *Vittorie,* 44, **38.**
Museo Archeologico di Palazzo Ducale
Nicolò Roccatagliata: *Due Cupidi legati per le ali,* 387, **312.**
Museo Correr
Alessandro Vittoria: *Busto in terracotta di Tommaso Rangone,* 158 in nota, **122.**
Id.: *Candelabro,* 382, 384, **310.**
Palazzo Ducale
Pietro da Salò: *Statua di Marte* sul balcone verso la piazzetta, 18 in nota.
Alessandro Vittoria: *Targa commemorativa della visita di Enrico IV a Venezia,* 104, **78.**
Id.: *Busto marmoreo di Sebastiano Venier,* 170-172, **135.**
Sala dei capi del Consiglio dei Dieci
Danese Cattaneo: *Telamone* nel camino, 18, **12**, 21, 23, 24, **13-14.**
Sala della Bussola
Danese Cattaneo: *Telamone* nel camino, 24, **13-14.**
Pietro da Salò: *Telamoni,* 18, anche in nota, 21, 23, 24, **12, 13.**
Chiesetta
Tommaso da Lugano: *Madonna col Bambino e San Giovannino,* 61 in nota.
Scala d'oro
Tiziano Aspetti: *Ercole e Atlante,* statue all'ingresso della Scala, 282, **219-220.**
Francesco Segala: *Statue dell'Abbondanza e della Carità* su un ripiano della Scala, 192, 196, **152, 153.**
Alessandro Vittoria: *Decorazione della Scala,* 96, 98, **72-74.**
Id: *Porta intagliata della Scala,* 104, 108, **79.**
Sala delle Quattro Porte
G. B. Cambi: Stucchi nel soffitto della Sala delle quattro porte, 998, 1001, **870-872.**
Girolamo Campagna: Statue allegoriche sopra una porta della Sala delle quattro porte, 224, 228, **172.**
Francesco Caselli: *Autorità fra Religione e Giustizia,* nella sala delle quattro porte, 278 in nota, **217.**
Giulio del Moro: *Gruppo della Diligenza tra la Segretezza e la Fedeltà,* 268, **209.**
Alessandro Vittoria: *Venezia tra la Giustizia e la Prudenza,* 130, 133, 134, 138, **103-104.**
Id.: *Vigilanza tra l'Eloquenza e la Facilità oratoria,* 138, **105.**
Sala dell'Anticollegio
Tiziano Aspetti: *Camino* nella sala dell'Anticollegio, 282, **221.**
Id.: *Fucina di Vulcano,* nella trabeazione del camino suddetto, 282 in nota, **222.**
Id.: *Telamoni* del camino stesso, 282-283, 285-286, **223.**
Sala del Senato
G. B. Cambi: Stucchi nella Sala, 1001, **873.**
Girolamo Campagna: *Ercole e Mercurio,* sul camino della Sala, 228, **173.**
Sala d'armi del Consiglio dei Dieci
Tiziano Aspetti: Busti in bronzo di condottieri veneziani, 286.
Id.: *Busto di Antonio Barbarigo* (uno dei tre), 286, **224.**

Tiziano Aspetti: *Busto di M. A. Bragadin*, 286, 290, **225.**
Id.: *Busto di Sebastiano Venier*, 290, **226.**
Palazzo Rezzonico
Alessandro Vittoria: *Atlanti*, 126, **101.**
Scuola di San Rocco
Girolamo Campagna: *San Sebastiano* a riscontro del *Battista*, 224, **171.**
Id.: *Due statue di Profeti*, 258, 261, 262, 264, **203-204.**
Palazzo Patriarcale
Seguaci del Vittoria: *Monumento a G. B. Peranda*, 138, **106.**
Palazzo della Zecca
Tiziano Aspetti: *Colosso*, all'ingresso del palazzo, 281, 282, **218.**
Ponte di Rialto
Agostino Rubini: *Annunciazione*, sull'arcata del ponte, 329, **258-259.**
Seminario Patriarcale
Girolamo Campagna: *Busto di Lorenzo Bragadin*, 256, **202.**
Alessandro Vittoria: *Busto di Sebastiano Venier*, in terracotta, 166, **131.**
Id.: *Busto di Pietro Zen*, in terracotta, 166, **132.**
Id.: *Busto di Apollonio Mazza*, 166, 170, **133.**
Id.: *Busto del doge Nicolò da Ponte*, 172, 174, **136.**

VERONA

Sant'Anastasia
Danese Cattaneo: *Monumento ad Jano Fregoso*, 24, 25, 29, **15-19.**
Palazzo del Consiglio
Girolamo Campagna: *L'Arcangelo Gabriele e l'Annunciata*, 236, **184-185.**

VICENZA

Basilica
Alessandro Vittoria: *Statua*, 90, **66.**
Santa Chiara
Francesco Albanese e aiuti: *Altare*, 340, **268.**
Santa Corona
Bottega degli Albanese: *SS. Gio. Battista, Girolamo e Paolo*, 348, **275-277.**
Duomo
Francesco Albanese: *Monumento funebre di Gaetano Thiene*, 335, 336, **266.**
Francesco Albanese e aiuti: *Monumento funebre di Giuliano Rutilio*, 336, 339-340, **267.**
Girolamo Albanese (?): *SS. Zaccaria e Gioacchino*, statue, 348, **278-279.**
San Lorenzo
G. B. Albanese: *Altare Capra*, 343, 345, **272-273.**
San Pietro
Camillo Mariani: *Fede* e *Speranza*, nel timpano, 349-350, **280.**
Id.: *San Paolo*, sopra il timpano, 349-350, **281.**
San Vincenzo
G. B. Albanese: *Cristo sorretto da Angioli*, sulla facciata della chiesa, 340, 343, **271.**
Loggia del Capitanio
Agostino e Vigilio Rubini: Decorazione iniziata da Lorenzo Rubini, con la collaborazione di Ottaviano Ridolfi, che la continuò, terminata dai due fratelli suddetti, 329, 331, **261-265.**
Palazzo della Ragione
Lorenzo Rubini: Statue nel coronamento alle logge palladiane, 320.
Palazzo Thiene
Alessandro Vittoria: *Decorazione*, 96.
Torre di Piazza
Giambattista Albanese su disegno di Francesco suo padre: *Madonna col Bambino tra i SS. Stefano e Lorenzo*, 340, **269-270.**
Piazza Maggiore
Girolamo Albanese: *Statua del Redentore*, 348 in nota.
Rotonda palladiana
Lorenzo Rubini: Statue sui parapetti alle scalinate, 322, 326 anche in nota, **252-253.**
Teatro Olimpico
G. B. Albanese: *Stemma della città di Vicenza*, 347, **274.**

Agostino Rubini: *Pompeo Trissino e G. B. Pellizzari*, statue decorative, 328, **254-255.**
Id.: *Due Fame*, sul timpano dell'edicola col Trissino, 328, **255.**

VIENNA

Museo Estense
Tiziano Aspetti: *Cristo con la croce*, 302 in nota.
Nicolò Roccatagliata: *Putti suonatori di tamburello e di flauto*, 387-388, **313.**
Museo storico-artistico
Leone e Pompeo Leoni: *Carlo V* in un ovato in bronzo, 427-428, **434.**
Francesco Segala: Ritratto di un *Armigero*, e altro di *Ferdinando granduca del Tirolo*, 206 in nota, **158.**
Nicolò Roccatagliata: *Adamo ed Eva* statuette bronzee, 388, **315.**
Id.: *Adamo ed Eva* in gruppo, 388, 390, **316.**
Alessandro Vittoria: *Busto di giovane Cavaliere*, 166 in nota.
Raccolta Castiglioni (già)
Tiziano Aspetti: *Nettuno*, 307.
Danese Cattaneo: Bronzo di *Venere*, 29 in nota, **20.**
Raccolta Augusto Lederer
Antonio Gentili: *Venere e Amore*, gruppo in bronzo, a lui attribuito, 947, 955.
Raccolta Strauss
Tiziano Aspetti: *Marte e Vulcano*, statuette in bronzo, 311, **242-243.**

# INDICE DEGLI ARTISTI


Albanese, Francesco, 333-348.
Albanese, Giambattista, 333-348.
Albanese, Girolamo, 333-348.
Andrea dell'Aquila, 326-329.
Antichi, Prospero, detto il Bresciano, 568, 574-578.
Arfe (Juan de), 458,460.
Ascona, Gio. Battista, 511.
Aspetti, Tiziano, 279-310.

Baldi, Accursio, di Monte Sansavino, 965-967.
Beccafumi, Domenico, 962-965.
Bella (Francesco di Girolamo della), 926.
Bellanda, Giovanni, 525.
Bernardi, Giovanni da Castelbolognese, 942.
Bernini, Lorenzo, 918-919, 921-922.
Bernini, Pietro, 376, 866-922.
Berthelot o Bertolet o Bertolot o Bertolotto, 670-672.
Biffi, Andrea, 508-516, 518.
Bonvicino, Ambrogio, 578-585.
Brambilla (Francesco), il giovane, 489-508.
Brandani, Federico, 981-988.
Buonarroti, Michelangelo, 446, 942.
Buzio, Ippolito, 606-611.

Caccini o de Caccinis, Giovanni, 792-816, 890.
Cafaggi o Cavaggi, Domenico, detto Capo, 967-969.
Cambi, Giambattista, detto il Bombarda, 988-1001.
Cambiago, Gio. Paolo, 458.
Cambiaso, Luca, scultore, 622, 625-626.
Campagna, Girolamo, 28, 207-264.
Campagna, Giuseppe, 224, 228, 229.
Carlone, Giacomo, 620 in nota.
Carlone, Giovanni, 618, 622.
Carlone, Giuseppe, 618.
Carlone, Taddeo, 618-626.
Caselli, Francesco, 278 in nota.
Castello, Gio. Battista, il Bergamasco, 622, 625.
Castignola o Cassignola, Giacomo, 562 568.
Castignola o Cassignola Tommaso, 568.
Catesi, Giovanni, 925-926.
Cattaneo, Danese, 1-35, 182, 184, 211-212, 228.
Cellini, Benvenuto, 962.
Censore, Orazio, 672, 879 in nota.
Cobaert, Jakob, detto Coppè fiammingo, 543-544.
Comane, Battista, 453.
Cordier, Nicola, detto il Franciosino, 642-672.
Corte (Nicolò da), 532-536, 620 in nota.

Danti, Vincenzo, 762.
994.
Dattaro, Francesco, detto il Pizzafoco, 994.
Daverio, Pietro Antonio, 511, 518, 523.
Dosio, G. D., 568, 958.

Fantoni, Jacopo, 5, in nota 5-6.
Fanzaga, 898.
Ferrerio, Domenico, 670.
Ferrucci, Francesco di Giovanni, del Tadda, 961-962.
Ferrucci, Pompeo di Giambattista, 962.
Fontana, Annibale, 466-482.

Fontana, Domenico, 562, 570-571.
Francavilla o Franqueville, Pietro, 736-739, 744, 756, 762, 780, 817-850.

Gentili, Andrea, da Faenza, 947-955.
Giambologna, 379, 392, 693-791.
Giulio del Moro, 265-278.
Grandi, Giovanni Girolamo, 76.
Grandi, Vincenzo, detto il Vicentino, 74, 76.
Grapiglia, Giovanni, 28.
Groppo, Agostino, 379.
Groppo, Cesare, 379.

Herrera (Juan de), 452.

Jonghelins, 464.

Landini, Taddeo, 874-885.
Lasagna, Gio. Pietro, 511.
Laureti, 700.
Leoni, Leone, 399-465.
Leoni, Michele, 460.
Leoni, Pompeo, 399-465.
Ligorio, Pirro, 568-569.
Longhi, Silla, da Viggiù, 601-606.
Lorenzi, Stoldo, 468.

Maderno, Stefano, 611-618.
Manno fiorentino, 941-947.
Mariani, Camillo, 349-378, 646, 652, 678, 684, 687, 884-885.
Mariano, Baldassare, 458.
Menganti, Alessandro, 673-680.
Minio, Tiziano, 36-57, 186 in nota.
Mochi, Francesco, 376.
Mochi, Orazio, 929-934.
Mola, Gaspare, 937-940.
Montelupo, Raffaello da, 972.
Moral (Lesmès Fernandez de), 460.
Mosca, Francesco, detto Moschino, 969-970.
Mosca, Simone, 972.
Mutius, incisore di cristalli, 947.

Naccherino, Michelangelo, 894, 898.
Novo (Bernardino de), 622.

Olivieri, Pier Paolo, 568, 681-687.
Opera (Giovanni dell'), 762.

Pagani, Gregorio, 923-924.
Pagliari, Girolamo, 203 in nota.
Pagni, Raffaello, 773.
Palma, Felice, 311 in nota.
Paracca, Gio. Antonio, da Valsolda, 592-601.
Parmigianino (Francesco Mazzola, detto il), 98.
Pietro da Salò, 18, anche in nota, 21, 23, 24.
Pippi o Mastaert (Nicolò), d'Arras, 632-642.
Poggini, Gio. Paolo, 452 in nota.
Poggini, 663.
Porta (Giambattista della), 524-567.
Porta (Gian Giacomo della), 442, 524-567.
Porta (Guglielmo della), 524-567, 678.
Porta (Teodoro della), 524-567.
Porta (Tommaso della), 524-567.
Portigiani, Fra' Domenico, 756, 762, 780, 923.
Prestinari, Marcantonio, 516-518.
Procaccini, Giulio Cesare, scultore, 518.

Rainaldi, 560.
Ricci, Gian Battista, da Novara, 562.
Ridolfi, Ottaviano, 120, 142, 329, 331.
Riviera (Egidio della), 627-632, 639, 640-642.
Roccatagliata, Nicola, 378-397.
Roccatagliata, Sebastiano, 392.
Roccatagliata, Simone, 379 in nota.
Rubini di Vicenza, nipoti del Vittoria, 104.
Rubini, Agostino, 317-332.
Rubini, Lorenzo, 319-332.
Rubini, Vigilio, 145, 317-332.
Rustici, 766.

Salviati, Francesco, 941.
Sanquirico, Paolo, 678-680.
Sansovino, Jacopo, 35, 37, 43, 48, 51, 54, 58, 61, 63, 74, 96, 156, 158, 178, 179, 211, 216, 388, 428.
Scalza, Giovan Domenico, 972.
Scalza, Ippolito di Francesco, 972, 977-980.
Scalza, Vico di Meo, 972.
Scalani, Angelo, 926-928.
Scaria (Pietro de), 620.
Segala, Francesco, 180-206.
Serani, Angiolo, 923.

Silvani, 810.
Sirigatti, Cav. Rodolfo, 888.
Sormani, Leonardo, da Sarzana, 586-591.
Stagio, Stagi, 972.
Stati, Cristoforo, 690-692.
Stati, Francesco, 691-692.
Susini, Antonio, 934-937.

Tacca, Pietro, 382, 849, 850-873, 925, 928.
Terilli, Francesco, 312-316.
Tibaldi, Pellegrino, 483-490, 496, 499.
Tintoretto, Jacopo, 388 in nota, 392 in nota.
Tommaso da Lugano, 58-63.
Torrigiano, Bastiano, 678.
Trezzo (Jacopo da), 452, anche in nota.
Trezzo (Jacopo da), nipote dell'artista suddetto.

Vacca, Flaminio, 687-689.
Vasari, Giorgio, 941, 955-958.
Vecellio, Tiziano, 420, 464.
Vimercado, Milanese, 458.
Virago, Clemente, 458.
Vismara, Gaspare, 511.
Vittoria, Alessandro, 64-179, 286, 312, 316, 317-332, 349, 376.

## ERRATA-CORRIGE

A pag. 78, terz'ultima linea: (*figg. 58-59*), invece di (*fig. 59*).
» 108, penultima linea: *Evangelisti*, non *Dottori della Chiesa*.
» 174, linea 15: *marmo*, non *terracotta*.
» 348 in nota, quint'ultima linea: 1663, non 1613.
» 351, sotto la figura: *San Pietro*, non *San Paolo*.
» 733, sotto la figura: *Parigi, Museo del Louvre*, non *Firenze, Museo Nazionale*.
» 780, linea 20: *fig. 648*, non *650*.
» 780, linea 21: *figg. 650-651*, non *fig. 650*.
» 847, sotto la figura: *Piazza San Nicola*, non *Piazza de' Cavalieri*.

# LA SCULTURA DEL CINQUECENTO

Volume X - Parte III

# I.

## SCULTURA VENETA VERSO LA FINE DEL '500.

**1, Danese Cattaneo. - 2, Tiziano Minio. - 3, Tommaso Lombardo o da Lugano. - 4, Alessandro Vittoria. - 5, Francesco Segala. - 6, Girolamo Campagna. - 7, Giulio del Moro. - 8, Tiziano Aspetti. - 9, Francesco Terilli. - 10, Andrea dell'Aquila e i Rubini. - 11, Gli Albanese. - 12, Camillo Mariani. - 13, i Roccatagliata.**

## 1.

## DANESE CATTANEO

1509 — In quest'anno circa nacque Danese Cattaneo, da un Michele mercante e da donna Gentile degli Alberti, venuti ad abitare in Carrara da Colonnata, villaggio sulle Alpi Apuane (v. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze, Sansoni, vol. VII, 1881, pag. 522; MILANESI, nota 2). Il CAMPORI invece, mentre si accorda col VASARI sulla data di nascita e sulla famiglia dell'artista, sostiene che il Cattaneo nacque in Colonnata, non in Carrara, come può desumersi dal VASARI (v. CAMPORI, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori, ecc. nativi di Carrara*, Modena, 1873, tipografia di Carlo Vincenzi, pag. 57), e da queste parole del TEMANZA: « nulla più abbiamo della patria, e dei natali di Danese Cataneo se non ch'egli fosse di Massa Carrara; e che il di lui padre avesse nome Michele » (v. TEMANZA TOMMASO, *Vite dei più celebri architetti e scultori Veneziani*, Venezia, 1778, Stamperia di C. Palese, libro I, pag. 269). Fu scolaro di Jacopo Sansovino (v. BALDINUCCI FILIPPO: *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Torino, 1820, Stamperia Reale, vol. VI, pagg. 337-38), amato e stimato da Bernardo Tasso, prediletto da Tiziano Vecellio e da Jacopo Sansovino (v. BALDINUCCI, cit., pag. 339).

1527 — Danese, dimorante in Roma quando scoppiò il Sacco, ne fuggì e non si sa dove si rifugiasse. Si ritrovan sue tracce a Firenze, dove scolpisce parecchi anni dopo l'effigie del *Duca Alessandro de' Medici*; poi a Venezia, ove l'invita la fama del Sansovino, già suo maestro in Roma (v. CAMPORI, *Mem. biogr.*, cit., pag. 57).

1533 — Per la prima volta Danese si reca a Padova, dove rimane lungamente. Con altri scultori adorna di stucchi, nella Chiesa del Santo, la

vôlta interna della Cappella di S. Antonio (v. CAMPORI GIUSEPPE, *Danese Cataneo scultore e poeta del XVI secolo*, Roma, 1871, estratto dal giornale *Il Buonarroti*, serie II, vol. VI, giugno 1871).

1545, marzo — In una sua lettera all'artista, l'Aretino l'incoraggia a proseguire il poema iniziato dell'*Amor di Marfisa* (v. BOTTARI-TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Milano, 1822, vol. III, Giovanni Silvestri, pagg. 129-131).

1546, 30 maggio — Porta questa data la lettera del Conte di San Secondo a Cosimo I, ove si parla del ritratto di *Giovanni de' Medici* detto dalle Bande Nere, eseguito, parecchi anni dopo la sua morte, dall'artista:

« Ill.mo et Ecc.mo S.or Prone Osser.mo

Essendo stato ricerco dal Danese da Carrara scultore di far fede a V. Ecc.a che 'l ritratto quale ha fatto, dell'effigie del S.or suo Padre Bonamemoria sia naturale et vero: anchorachè sia longo tempo che S. S. passò di questa vita; nondimeno per quella memoria ch'io tengo, faccio fede indubitata a V. Ecc.a che il detto ritratto è tanto naturale et conforme all'effigie del prefato S.or suo Padre, che a mio giudicio non saprebbe esser meglio. Di Venetia li 30 di maggio del XLVI

Molto humile Ser.re
il conte di San Secondo

(v. CAMPORI, *Mem. biogr.*, cit., pag. 63).

1546 — In quest'anno l'artista avrebbe eseguite tre medaglie, che gli vengono attribuite, di *Giovanni dalle Bande Nere* (v. CLAUSSE GUSTAVE, *Les San Gallo Architectes Peintres, Sculpteurs Medailleurs XV et XVI Siècles*, Paris, 1902, Ernest Leroux, vol. III, pag. 222).

1548, aprile — L'Aretino chiede con una lettera a Danese, così datata, un appuntamento per vedere il busto del *Cardinale Bembo* eseguito dall'artista e destinato al deposito del Cardinale nella Chiesa del Santo in Padova:

« Se Tiziano e il Sansovino, questo nei marmi unico, e quello ne' colori singolare, non che una volta ma cento sono venuti a vedere il ritratto dell'immortal Bembo, dallo scarpel vostro ridotto vivo nell'arte, perchè non debbo io pregarvi che mi lasciate venire più di mille a contemplarlo? Potete ben ringraziare, non dico la morte, che vi ha dato causa di mostrare la virtù che vi fa chiaro in sì famoso soggetto, ma il magnifico M. Girolamo Quirini, che per intendersi della scultura cotanto, ha saputo eleggere il meglio in onore di sì laudabil memoria. Verrò tosto che determiniate il dì e l'ora ch'io venga, con patto che voi, dopo il piacere degli occhi nella reverendissima figura, ci aggiu-

gnate anco il diletto delle orecchie, con il leggermi alcuna di quelle composizioni, con lo stilo delle quali vi gite accostando più al Petrarca e a Dante, che molti professori dello intagliare non si discostano da Michel Agnolo e da Jacopo (Jacopo Sansovino).

Aspetto l'ordine della grazia che io vi chieggo nè più mi si tardi; avvengachè l'indugio nelle cose che si desiderano, è dispregio del desiderio e ingiuria di ciò che si desidera.

Di aprile, in Venezia, 1548 ».

(v. BOTTARI-TICOZZI, cit., vol. III, pagg. 163-164).

1552, 27 dicembre — Viene commissionato a Danese il rilievo per il Santo di Padova, rappresentante il miracolo del giovane risuscitato. L'opera, interrotta dalla morte dello scultore, fu terminata da Girolamo Campagna (v. GONZATI BERNARDO, *La Basilica di S. Antonio di Padova*, Padova, 1852-53, vol. I, pag. 165).

1555, 21 novembre — Il Consiglio del Comune di Verona alloga all'artista la statua del *Fracastoro* sull'arco della Piazza dei Signori (v. CAMPORI GIUSEPPE, *Danese Cataneo scultore e poeta, ecc.*, pag. 7); (v. CAMPORI, *Mem. biogr.*, cit., pag. 62).

1555 — Inizia il suo poema sull'*Amor di Marfisa* (v. CAMPORI, *Mem. biogr.*, cit., pag. 67).

1555 circa — Scolpisce il busto del *Cardinale Alessandro Contarini* per il monumento funebre nel Santo di Padova (v. CAMPORI GIUSEPPE, *Danese Cataneo, ecc.*, pag. 4).

1558 — Ottavio Sammarco pubblica in Padova un sonetto dell'artista, intitolato: *Il Tempio della divina Signora Donna Giovanna Colonna d'Aragona* (v. TEMANZA, cit., pag. 273. Il TEMANZA riporta anche il sonetto).

1559 — Si reca in Carrara sua patria (v. TEMANZA, cit., pag. 275).

1562 — Pubblica 12 canti del suo poema intitolato l'*Amor di Marfisa* (v. TEMANZA, cit., pag. 283).

1562, 10 dicembre — Lettera scritta dall'artista al Duca di Ferrara per offrirgli in dono il suo poema: l'*Amor di Marfisa* (v. CAMPORI, *Mem. biogr.*, cit., pagg. 70-71).

1563, 12 gennaio — Lettera di risposta del Duca di Ferrara (v. CAMPORI, *Mem. biogr.*, cit. pag. 71).

1565 — Terminò, nella Chiesa di S. Anastasia a Verona, « una cappella di marmi ricca e con figure grandi, al signor Ercole Fregoso, in memoria del signor Jano già signore di Genova e poi capitano generale

de' Veneziani al servizio de' quali morì ». La data finale dell'opera si ricava dall'iscrizione del monumento: « ABSOLUTUM OPUS ANNO DOMINI MDLXV DANESIO CATANEO CARRARIENSI SCULPTORE ET ARCHITECTO » (v. VASARI, cit. op. cit., vol. VII, pag. 523 e pag. 525, MILANESI, nota 1).

1566 — Vien pubblicato a Padova un sonetto del Cattaneo, diretto a Diomede Borghesi letterato di Siena (v. CAMPORI, *Mem. biografiche* cit., pag. 70).

1566, ottobre — Viene ascritto all'Accademia del Disegno di Firenze (v. VASARI, cit., vol. VII, pag. 526, MILANESI, nota 1).

1572 — Dal TASSINI apprendiamo che l'artista in quest'anno abitava in Venezia nella Parrocchia di San Pantaleone.

1572, maggio — Termina le statue del monumento funebre al *Doge Leonardo Loredano* e si reca a Padova col suo allievo Girolamo Campagna, per « dar mano ad uno di quei bassorilievi, che adornano l'insigne Cappella di S. Antonio » (v. TEMANZA, cit., pag. 282).

1573, gennaio — Nei primi giorni di quest'anno muore in Padova.

1597, 7 ottobre — Una lettera del Principe di Massa, Alberico Cibo, indirizzata a Perseo, figlio di Danese, ci fa conoscere come allora questi attendesse a raccogliere tutti gli scritti del padre, e il principe desiderasse veder il poema di *Marfisa* pubblicato nella sua integrità (v. CAMPORI, *Mem. biogr.*, cit., pag. 74).

1604, 14 giugno — Porta questa data un'altra lettera del Principe Alberico Cibo, diretta a Perseo, nella quale si rallegra per il ritrovamento di composizioni paterne già perdute di vista, ed auspica la stampa del poema sull'*Amor di Marfisa* (v. CAMPORI, *Mem. biogr.*, cit., pag. 74) [1].

---

[1] Bibliografia. TEMANZA TOMMASO, *Vite dei più celebri architetti e scultori Veneziani*, Venezia, 1778, Stamperia di C. Palese, libro I, pp. 269-283; BRANDOLESE, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova, 1795, Pietro Brandolese, pp. 42-46-47; MOSCHINI GIANNANTONIO, *Guida per la città di Venezia*, Venezia, 1815, Nella Tipografia di Alvisopoli, vol. I, parte, I, p. 147; parte II, pp. 489, 495, 552; BALDINUCCI FILIPPO, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Torino, 1820, Stamperia Reale, vol. VI, pp. 337-352; BOTTARI-TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Milano, 1822, vol. III, Giovanni Silvestri, pp. 129, 143, 163; CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, Prato, 1825, Frat. Giachetti, vol. V, pp. 264, 275, 281; GONZATI BERNARDO, *La Basilica di S. Antonio di Padova*, Padova, 1852-53, vol. I, pp. 84-165-166, vol. II, pp. 172, 186; VASARI GIORGIO, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Sansoni, vol. V, 1870, pp. 91, 296, vol. VI, 1881, p. 357, vol. VII, pp. 456, 522, 523, 526; CAMPORI GIUSEPPE, *Danese Cataneo scultore e poeta del XVI secolo*, Roma 1871, estratto dal giornale *Il Buonarroti*, serie II, vol. VI, giugno 1871; CAMPORI G., *Memorie biografiche degli scultori, Architetti, pittori, ecc. nativi di Carrara*,

* * *

Scolaro di Jacopo Sansovino in Roma, Danese Cattaneo si presenta, nel *San Gerolamo* (figg. 1-2) eseguito per la base sansovinesca dell'organo di San Salvatore, come uno fra i più energici promotori del movimento pittorico nella scultura veneziana del pieno Cinquecento. La derivazione dal primo manierismo toscano-romano, anche per gli addentellati con il nerveggiato disegno parmigianinesco, è palese in questa vigorosa figura, stupendamente impostata nello slancio del fusto che in alto si piega, forzando lo spazio. E toscano è il disegno che ricerca con nervosa rudezza le fibre nella scorza dell'albero, mentre torce a manipoli e sparpaglia al vento con decorativo effetto le ciocche della barba fiammante; ma i continui contrasti di chiaro e scuro ottenuti con la varietà delle superfici, metalliche nel torso, scabre nell'albero, pastose nel drappo che l'avvolge, offrono estese possibilità all'intuito pittorico degli scultori veneziani, e la mano, che tien socchiuso il gran libro con le dita piegate a segno, è resa con tanta pittorica malleabilità, e potrebbe dirsi, con tanta mollezza d'impasto, da lasciarci apparire un riflesso dell'arte di Tiziano nell'opera del Carrarese. A contrapposto con l'inguantata figura di *San Lorenzo* (fig. 3) scolpita da Jacopo Fantoni [1], più si sente

Modena, 1873, Tipografia di Carlo Vincenzi, pp. 56-76; ROBERTI T., *Il busto di Lazzaro Bonamico nel Museo di Bassano* in *Arte e Storia*, 1886. p. 45; ALBERT ILG. *Eine Büste des Girolamo Fracastoro* in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Vienna, 1887, I, p. 60; TASSINI GIUSEPPE, *Curiosità Veneziane*, Venezia, 1887, Alzetta e Merlo, p. 535; CLAUSSE GUSTAVE, *Les San Gallo Architectes Peintres, Sculpteurs Medailleurs XV et XVI Siècles*, Paris, 1902, Ernest Leroux, vol. III, pp. 25, 222; LUIGI RIZZOLI jun., *Una medaglia del Bembo che non è opera di Benvenuto Cellini*, in *L'Arte*, 1905, anno VIII, pp. 276-280, Miscellanea; SCHAEFFER EMIL, *Ein Bildnis des Hieronymo Fracastoro von Tizian* in *Jahrbuch der Königlich Preuszischen Kunstsammlungen*, Berlin, 1910, p. 135; BURCKHARDT-BODE, *Cicerone* (1910), pp. 211, 568; LORENZETTI GIULIO, *La loggetta al Campanile di San Marco*. Note Storico-Artistiche, in *L'Arte*, 1910, pp. 126-130-132, fig. 19, p. 129; LUDWIGS, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der Venezianischen Kunst*, Berlin, 1911, Bruno Cassirer, pp. 22, 122; PLANISCIG LEO, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Vienna 1921, Anton Schroll, Cattaneo Danese, pp. 227, 276, 319, 323, 358, 391, 393, 407, 411, 432, 444, 450, 459, 501, 509, 527, 542, 551, 552; LORENZETTI GIULIO, *Venezia e il suo estuario*, Guida storico-artistica, Venezia-Milano-Roma-Firenze, 1928, Bestetti e Tumminelli, pp. 116, 157, 158, 162, 196, 231, 252, 253, 331, 383, 573, 700; PLANISCIG LEO, *Piccoli bronzi italiani del Rinascimento*, Milano, 1930, Fratelli Treves, pp. 33, 34, fig. CLI, CLII, CLIII; LORENZETTI GIULIO, *Cattaneo Danese* in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Istituto Giovanni Treccani, 1931, vol. IX, p. 472.

[1] Seguace del Sansovino, signorile e freddo, come può vedersi in questo esemplare di forma schematica, lieve, tornita, Jacopo Fantoni, detto Colonna o delle Colonne, nato nel 1504, lavorò a Venezia, a Padova, a Forlì, a Bologna, ove ebbe fine la sua

Fig. 1 — Venezia, Chiesa di San Salvatore.
Danese Cattaneo: *San Girolamo*, Jacopo Fantoni: *San Lorenzo*.
(Fot. Fiorentini).

quale significativa novità sia l'ardita composizione, tutta squilli di oblique spezzate, tutta angoli e svolte, per i grandi decoratori

vita. Nel 1504 era già morto. Una statua del *Redentore* nell'Accademia di Venezia, il *San Lorenzo* di San Salvatore, le statue in istucco di *Sant'Antonio* e di *San Daniele* a Padova, nella cappella del Santo, bastano a darci un'idea chiara del suo stile forbito.

Fig. 2 — Venezia, Chiesa di San Salvatore. Danese Cattaneo: *San Girolamo.*
(Fot. Fiorentini).

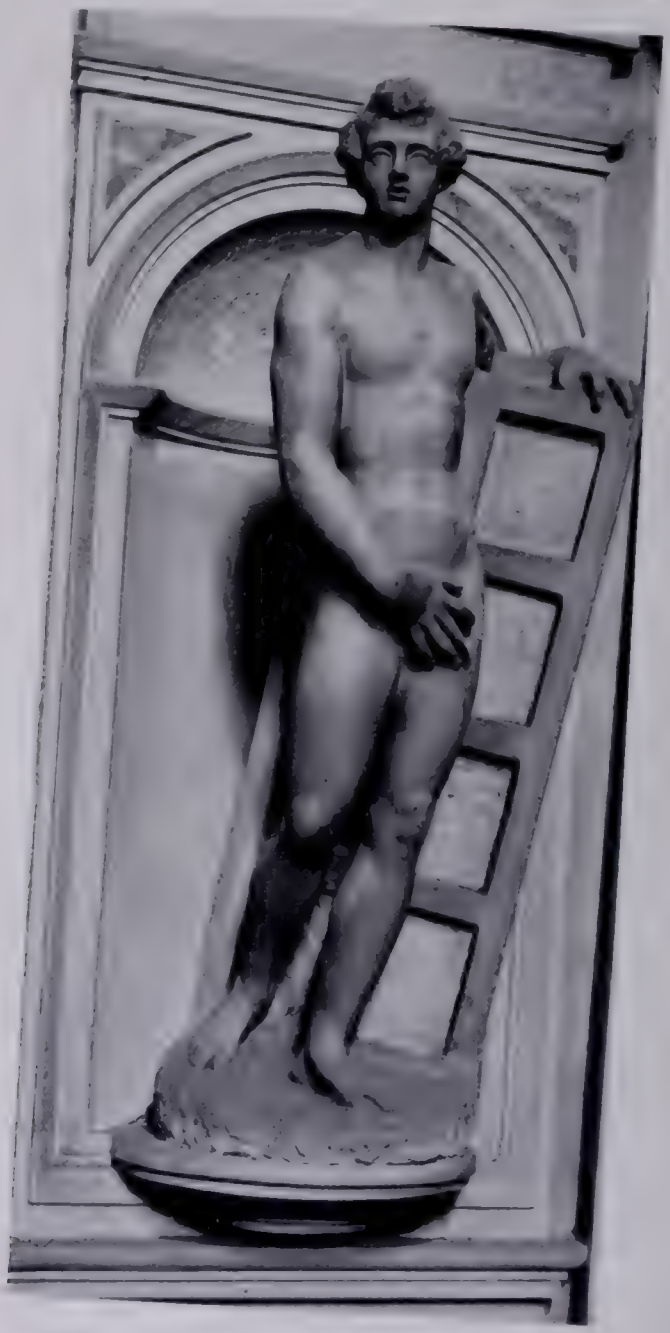


Fig. 3 – Venezia, Chiesa di San Salvatore.
Jacopo Fantoni: *San Lorenzo*.
(Fot. Fiorentini).

veneti, dal Vittoria al Veronese. Antecedente ai busti marmorei nella chiesa padovana del Santo, questa gagliarda figura, la cui forza, trattenuta nelle membra tese, s'irradia elettrica dalla testa densa di

ombre, ha certo un posto di prima linea nella produzione artistica del maestro toscano.

Non regge al confronto con questa gran forza il rilievo di *Venere Ciprica* (fig. 4), eseguito per la loggetta del Sansovino. Si affacciano, in questa composizione foggiata su moduli accademici alla Giulio Pippi, le riminiscenze della dimora in Roma: preziosa nel gesto, la figura di Venere melodiosamente s'inarca sotto l'arco del velo a conchiglia, e il ricciuto Cupido par forbiciato, con le sue forme guiz-

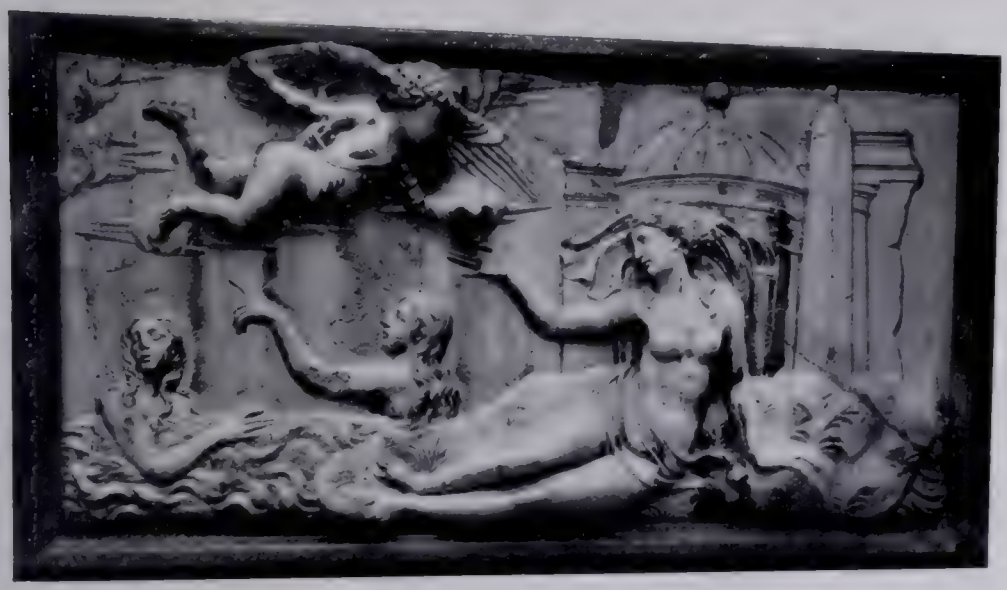


Fig. 4 — Venezia, Loggetta del Sansovino. Danese Cattaneo: *Venere Ciprica*. (Fot. Fiorentini).

zanti e la criniera al vento, dal soffitto della sala d'Eliodoro. Tutta la compiacenza del forbito toscano è messa nel descrivere la ricercata grazia di Venere, l'eleganza dei polsi e delle caviglie sottili, del gesto studiato, della posa armonica, squisita nella sua rigidezza. L'ornata composizione lascia tuttavia troppo sentire l'artificio nella mezza figuretta di Nereide che riecheggia il gesto di Venere, con l'intenzione, troppo evidente, d'interrompere il vuoto del fondo.

Nel 1547 il Cattaneo, che già nel 1533 aveva dimorato in Padova per attendere, con altri scultori, alla decorazione in istucco della vôlta della cappella di Sant'Antonio, nella chiesa del Santo, pose termine, per la tomba del Cardinal Bembo, al ritratto del prelato (fig. 5-6), rispecchiando nel taglio del busto l'aristocratico nitore

Fig. 5 — Padova, Basilica del Santo. Danese Cattaneo: *Busto del Bembo.* (Fot. Alinari).

Fig. 6 — Padova, Basilica del Santo. Danese Cattaneo: Busto del *Cardinale Bembo.*
(Fot. Fiorentini).

dell'edicola sanmicheliana. L'origine toscana dell'autore impronta ogni tratto della slanciata figura, dalle piegoline della mantella, guizzanti e nervose, ai lineamenti appuntiti, agli occhietti di una mobilità penetrante, irrequieta. Ciò che interessa Danese è soprattutto la linea dei contorni, tesa, svelta, elegante, l'agile architettura della forma spianata nel busto e scarna, accentuata in lunghezza dalla gran barba fluente, l'interpretazione precisa ed energica del tipo, colto non solo nei suoi tratti esteriori, ma nella sua impronta d'aristocrazia intellettuale, d'umana dignità. L'immagine, entro l'eletto tabernacolo del Sanmicheli, torreggia come simbolo dell'ideale umanistico. Nella sua tensione, nella fissità della posa irrigidita, è un senso di vitalità imperiosa, di nervosa eleganza, che ci conduce verso la Firenze del Salviati e di Jacopo da Pontormo. Collaboratore di Jacopo Sansovino, anche Danese ricerca l'effetto di colore, in un modo suo personale, più tangibile e potremmo dire più materiale: non per morbida fusione di forma nella luce, ma per contrasti chiaroscurali immediati fra la seta lucente del mantello, che prende biancore da levigatezza, e l'aspetto cretaceo, grigiastro, della veste a fitte increspature e della gran barba a corallino traforo [1]. L'elaborazione tecnica, la virtuosità quasi d'orafo nell'uso del trapano che scava l'angolo delle labbra arcuate e degli occhi acuti e si compiace di addentrarsi nel vivente polipaio della barba, conduce a un effetto di colore destinato a più ampli sviluppi nell'arte dei maggiori ritrattisti di Venezia, dal Vittoria al padovano Segala [1].

L'arte di raggiungere con l'insistenza del modellato penetrante ed energico la sintesi di un carattere, s'accentua, per riflesso del realismo veneto, nel pensoso ritratto in bronzo di *Lazzaro Buonamico* (fig. 9) nel museo civico di Bassano, di cinque anni più tardo. La gran fronte volontaria, i lineamenti marcati, la saldezza del portamento, rendono la tempra dispotica del vegliardo con un senso di cinquecentesca grandezza che subito si sprigiona dall'architet-

[1] Il taglio della testa allungato, schematico, la dignità alquanto retorica della posa, la perizia nel rendere il levigato e il lustro della seta, collegano alla maniera di Danese, con uno sviluppo più deciso verso effetti di colore veronesiano, le figure in istucco entro nicchie in una sala di villa Cornaro a Piombino Dese. Non sapremmo con sicurezza indicare il nome dell'autore di questi eleganti ritratti (figg. 7-8) che talora, specialmente nelle figure muliebri, gareggiano con le trasparenze e gli squilli del colore paolesco.

Fig. 7 — Piombino Dese, Villa Cornaro.
Veneto seguace di Danese Cattaneo: *Gentiluomo della famiglia Cornaro.*
(Fot. Danesin).

Fig. 8 — Piombino Dese, Villa Cornaro.
Veneto seguace di Danese Cattaneo: *Dama della famiglia Cornaro.*
(Fot. Danesin).

Fig. 9 — Bassano, Museo Civico.
Danese Cattaneo: Busto di *Lazzaro Buonamico*.
(Fot. Croci).

tura mirabilmente equilibrata del busto, dalla ritmica rispondenza fra quella gran cupola di cranio fasciata da un teso berretto a pie-

Fig. 10 — Venezia, Basilica di San Marco. Danese Cattaneo: *San Paolo.* (Fot. Alinari).

goline e l'ampio contorno del manto di seta. Esatto, insistente nella ricerca dei particolari, Danese torna a compiacersi dei contrasti chiaroscurali, questa volta men aspri che nel busto del Bembo, tra le ciocche guizzanti della barba, il brulichio della pelliccia increspata, il lustro della cute tesa sul volto ossuto e della mantella di seta. I

tratti del volto, non logori da vecchiaia, son scolpiti con medaglistica precisione e fermezza, con un senso d'austerità che ha radici ancora nell'educazione toscana dello scultore [1].

Fig. 11 — Padova, Basilica del Santo. Danese Cattaneo: Busto di *Alessandro Contarini*. (Fot. Fiorentini).

[1] L'acuta penetrazione realistica e l'affilatezza dei profili di Danese Cattaneo si ritrovano nella statua, giustamente a lui attribuita, di *San Paolo* (fig. 10), che tiene un libriccino e inalbera lo spadone entro la nicchia di uno dei tabernacoli quattrocenteschi nella crociera di San Marco a Venezia. Studioso di adattamenti, lo scultore toscano rinuncia, in questa figura, ai suoi panneggi lucidi e stirati per ottener movimento di pieghe ammaccate e mosse; ma la testa del Santo, con i suoi tratti aguzzi e metallici, col secco profilo di falco e la barba a serpeggianti cordoni, è caratteristica dello stile ferrigno e aspro, proprio del Carrarese nelle sue opere primitive in Venezia.

Al 1555 circa risale il busto di *Alessandro Contarin* (fig. 11) entro un clipeo della sua tomba a Padova, nel Santo, esempio nobilissimo dell'ideale umanistico che alimentò l'arte del secolo XVI. L'enfasi del monumento, composto dal Sanmicheli e dal Vittoria, tutto sonante degli echi di vittorie marinare, carico di macchinose decorazioni, di statue giganti, turgido di forza ostentata, ci fa meglio sentire la maestà calma, l'umana dignità che Danese Cattaneo ha impressa nel portamento fiero e armonioso. A un tempo, i contrasti chiaroscurali s'attenuano, s'alleggeriscono tra il brulichìo della barba arricciata, le carni soffici, la seta del manto; ne risulta un'armonia di colore più calma che nei busti precedenti, più vicina a quella dei maestri veneti: le carni son tenere lievi, le palpebre gonfie son rese nella loro mollezza con una perfetta fusione tra principio realistico e pittorico effetto. Come nel monumento del Bembo, il Carrarese mostra la sapienza della sua arte nell'accordo tra l'architettura e il busto che esce così naturalmente arrotondato dallo sguscio della scodella marmorea, rivelando, anche in questo senso d'accordi musicali tra figura e base, il gusto di un puro cinquecentista toscano-romano, e quasi raffaellesche tendenze.

Opere di secondaria importanza del maestro carrarese sono i telamoni scolpiti per i camini delle sale dei Capi del Consiglio dei Dieci e della Bussola in palazzo ducale, su disegno di Jacopo Sansovino, in collaborazione con Pietro Grazioli da Salò[1]. Dalla figura tarchiata e inerte del suo collaboratore (a destra di chi guardi il camino) può vedersi come si distingua facilmente, nella prima sala (fig. 12), l'altra di Danese Cattaneo, più agile e viva, con ciocche mosse dall'aria, drappi plasmati sulle forme vigorose, che si espandono vitali sotto i lacci delle pieghe avvinte ai fianchi alla michelangiolesca. La cariatide di Pietro da Salò ha forme piene, massicce,

[1] Autore della cariatide sotto la pietra del bando in San Giacometto di Venezia, popolarmente battezzata col nome di Gobbo di Rialto, inaugurata nel 1541, e collaboratore del Vittoria nella Chiesa del Santo a Padova, ove scolpì, per il monumento di Alessandro Contarini, la salda, conchiusa figura di *Venere* e quelle dei due schiavi. La statua, che appoggia un piede sopra il delfino, è firmata *Petrus Salodius faciebat*. Nato circa il 1500, eseguì nel 1536 una statua di *Marte* sul balcone di palazzo ducale verso la piazzetta, nel 1552 un bassorilievo sulla facciata di San Giorgio degli Schiavoni. Alle figure di schiavi da lui eseguite per il monumento Contarini al Santo vien meno la vita, la possanza, il valore architettonico dei prototipi di Alessandro Vittoria. Nel 1563 era morto. Eseguì anche alcune statue a coronamento della Libreria del Sansovino.

Fig. 12 — Venezia, Palazzo Ducale, Sala dei Capi del Consiglio dei Dieci. Danese Cattaneo (a sinistra) e Pietro da Salò (a destra di chi guardi il camino): *Telamoni*. (Fot. Fiorentini).

Fig. 13. — Venezia, Palazzo Ducale. Sala della Bussola. Danese Cattaneo (a sinistra) e Pietro da Salò (a destra): *Telamoni*.
(Fot. Fiorentini).

vittoriesche; capigliatura a bioccoli profondi, uniformi, scarsi di movimento, occhi fissi, grosse e grevi braccia. L'altra di Danese ha

Fig. 14 — Venezia, Palazzo Ducale, Sala della Bussola.
Danese Cattaneo: Particolare di *Telamone*.
(Fot. Fiorentini).

l'ovale del volto più appuntito, la piccola bocca schiusa, gli occhi con l'iride scavata a mezzaluna, il collo forte e svelto, tutte le articolazioni più sottili, più vive. È una forma vitale, senza l'inerzia petrigna della cariatide a riscontro. Pietro da Salò non ha neppure

Fig. 15 — Verona, Chiesa di Sant'Anastasia. Danese Cattaneo: Monumento ad *Jano Fregoso*. (Fot. Fiorentini).

Fig. 16 — Verona, Chiesa di Sant'Anastasia.
Danese Cattaneo: Statua del *Redentore*, nel monumento suddetto.
(Fot. Fiorentini).

compreso il valore di legame michelangiolesco dato dal Cattaneo al fascio di pieghe teso tra un fianco e l'opposta coscia. Tutto in lui diventa inerte, greve: i piedini agili della statua di Danese si tra-

sformano in due grosse zampe. Simili differenze si ritrovano fra i due telamoni del camino nella sala della Bussola (figg. 13-14). Si riconosce l'opera di Danese nel telamone a sinistra di chi guardi, con la testa appuntita al mento, volta di traverso, il collo agile, la mano con dita forti, sgranate sul petto. Anche il manto si ripiega dietro l'omero ad ala, con forza elegante, staccando dal pilastro il torso agile e liscio, girato di tre quarti.

Nel 1565 Danese Cattaneo pose la data finale sul monumento ad *Jano Fregoso* (fig. 15) nella chiesa di Sant'Anastasia a Verona, ove il Carrarese, collaboratore del Sanmicheli nei monumenti al *Cardinal Bembo* e al generale *Alessandro Contarini*, fuse elementi architettonici dell'una e dell'altra costruzione; ingrandì la nobile edicola marmorea del Bembo, retta da quattro colonne corinzie, e sopra l'attico animato da statue innalzò una cimasa a gradi, che ricorda, senza più enfasi, la piramide terminale del monumento Contarini. Ma l'edicola, nel monumento del Bembo, con le sue quattro colonne trionfali, appare sproporzionata alla nicchietta per il busto, troppo grandiosa a quel piccolo centro; e il monumento Contarini, nella sua ricerca di clangore, di sfarzo, sembra composto di classici frammenti senza legame, mentre un gusto sobrio, un senso di misura toscanamente sicuro, guida il Carrarese a coordinare linee architettoniche e decorazione statuaria nell'impalcatura nobile e svelta dell'altare Fregoso, a valersi anche di un'alternativa di specchi di marmo scuro e di marmo chiaro, di cornici scure e chiare, per ottenere, non solo un effetto contenuto e misurato, di colore, ma anche un nuovo elemento di equilibrio metrico. Le colonne, poco rastremate nel monumento del Bembo, s'affusano, si slanciano leggere in quello di Jano Fregoso, e le statue sul cornicione, in lievi atteggiamenti di danza, i trofei d'armi della cimasa, s'accordano con l'architettonica sveltezza dell'insieme. L'altare, che suscitò l'ammirazione del Vasari e fu da lui dichiarato uno dei più belli d'Italia, è certo il miglior esempio di Danese architetto, mentre le statue, inferiori ai busti da lui scolpiti, specialmente quella del *Redentore* (fig. 16), di stampo michelangiolesco accademico, e l'altra di *Guerriero* (fig. 17), studiata da un modello romano, sono esempi caratteristici dello stile secco e freddo che fa sembrar talora le sculture di Danese spaesate in terra veneta. Il taglio aspro e marcato dei lineamenti, le aguzze sagome di essi,

Figg. 17-18 — Verona, Chiesa di Sant'Anastasia.
Danese Cattaneo: Particolari del monumento suddetto.
(Fot. Fiorentini).

le nocche e i tendini rilevati delle mani, le ciocche traforate e ritorte di barbe e capelli, gli acuti sguardi, mostrano come in fondo il Carrarese, dopo tanti anni di soggiorno veneto, rimanga sotto certi aspetti più aderente allo stile di un Francesco Salviati che a quello del Sansovino acclimatato a Venezia. Perfetto manierista ci si presenta con la sua *Minerva* (fig. 18) tutta ornamenti e moine nel far

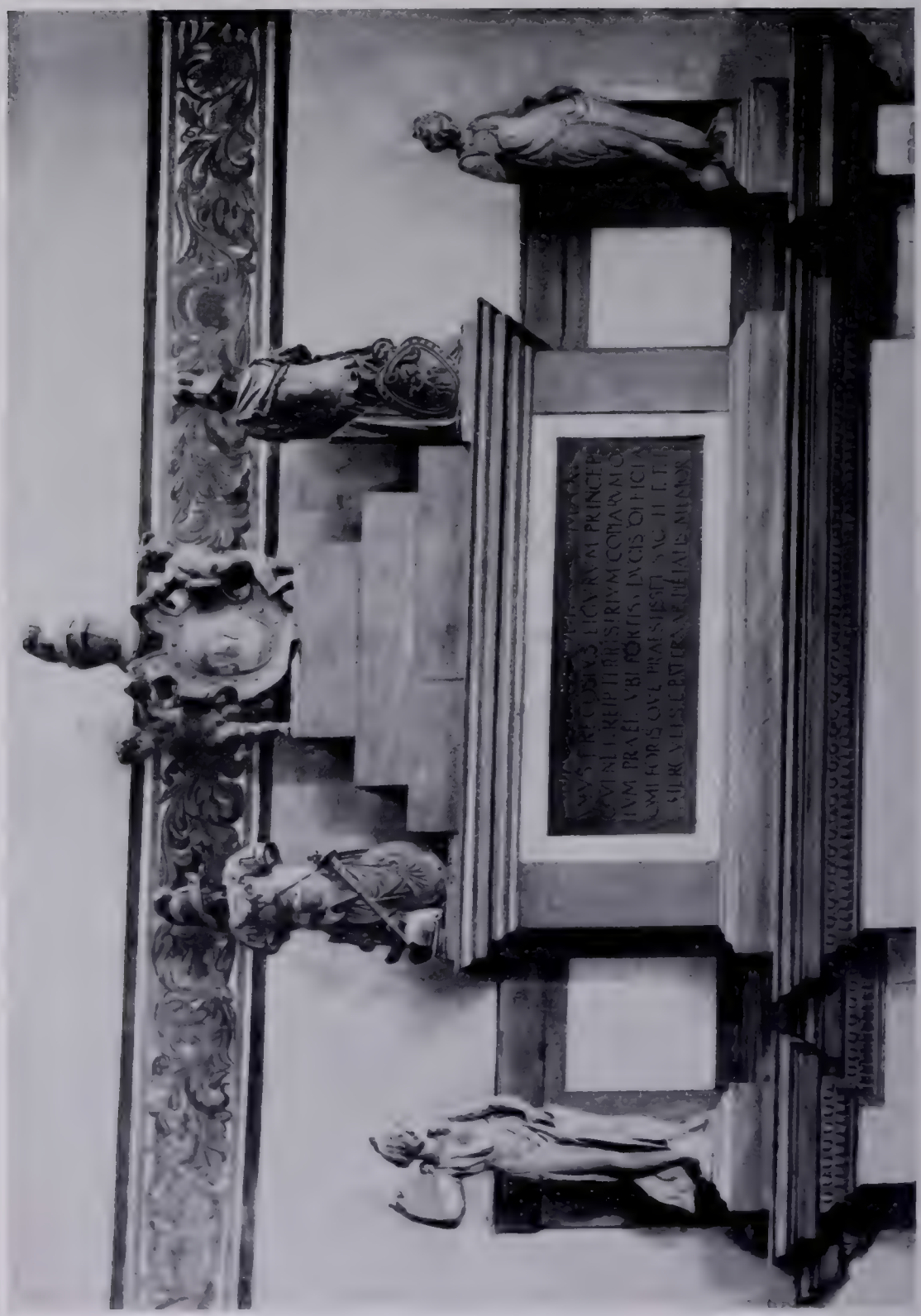


Fig. 19 — Verona, Chiesa di Sant'Anastasia. Danese Cattaneo: Particolare del monumento suddetto. (Fot. Fiorentini).

Fig. 20 — Vienna (già nella raccolta Castiglioni). Danese Cattaneo: *Venere.*
(Fot. Fiorentini).

Fig. 21 — Venezia, Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo.
Gio. Grapiglia, Danese Cattaneo, Girolamo Campagna: Monumento a *Leonardo Loredan*.
(Fot. Anderson).

pompa del motto eroico « potius mori », e con la squisita figuretta sul cornicione a sinistra, deliziosamente nel suo movimento accordata allo slancio della cimasa, dei trofei, dei nudi genietti che rotean per gioco attorno allo scudo e all'elmo (fig. 19). Come trasci-

Fig. 22 — Venezia, Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo.
Danese Cattaneo: Particolare del monumento a *Leonardo Loredan*.
(Fot. Fiorentini).

nato dal movimento delle linee architettoniche, il freddo scultore delle figure di Cristo e della Fortezza s'abbandona all'arguta eleganza toscana nel comporre all'altare commemorativo un coronamento di statue e trofei, festoso, musicale nella sua levità, lontano dall'esuberanza decorativa dei Veneti per la grazia raffinata del ritmo [1].

[1] Alla figurina danzante sull'altare Fregoso si accosta nell'armonia del gesto alato la squisita *Venere* bronzea già nella collezione Castiglioni a Vienna (fig. 20).

Nel maggio del 1572 Danese poneva termine, per il monumento funebre del doge *Leonardo Loredan*, pesante architettura del Grapiglia nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (fig. 21), ai due rilievi allegorici, di superbo effetto decorativo (figg. 22-23), e alle statue

Fig. 23 — Venezia, Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo.
Danese Cattaneo: Particolare del monumento a *Leonardo Loredan*.
(Fot. Fiorentini).

allegoriche. La figura della *Pace* (fig. 24) è indubbiamente ispirata all'altra del Sansovino nella loggetta, ma par che l'esempio dell'Ammannati suggerisca lunghezza e sveltezza di forme, sulle quali l'artificio decorativo di Danese fa sbocciar fioriture di pieghe scanalate, mosse a ghirlanda intorno alle membra agili. Caratteristica del maestro è la moina preziosa della bocca, ripetuta dalle statue al-

Fig. 24 — Venezia, Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo.
Danese Cattaneo: Particolare del monumento a L. Loredan: la *Pace*.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 25 — Venezia, Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo.
Danese Cattaneo: Monumento a L. Loredan: l'*Abbondanza*.
(Fot. Fiorentini).

legoriche dell'*Abbondanza* e della *Lega di Cambraj*, come è caratteristica la lunghezza delle gambe cavalline. La forma, piena ed agile nel-

Fig. 26 — Venezia, Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo.
Danese Cattaneo: Monumento a L. Loredan: *La Lega di Cambraj*.
(Fot. Fiorentini).

l'*Abbondanza* (fig. 25) che regge con gesto caricato un enorme cornucopio, perde consistenza nella figura ballerina della *Lega di Cambraj* (fig. 26), carica d'orpelli e seguita dal fruscìo del manto a strascico.

Fig. 27 — Venezia, Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo. Danese Cattaneo: Monumento a L. Loredan: *Venezia armata*. (Fot. Fiorentini).

Fig. 28 — Venezia, Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo.
Danese Cattaneo: Monumento a L. Loredan: *Venezia armata*.
(Fot. Fiorentini).

Esempio notevolissimo dell'ultimo stile di Danese, piuttosto ispirato, in questa figura, dall'Ammannati a Padova che dal Sansovino maestro, è la statua di *Venezia* (fig. 27), forbita e rigida nel guanto della corazza, tutta tesa nel suo slancio di metallica *aigrette*, che culmina sulle punte della corona regale. Il profilo tagliente, aguzzo (fig. 28), sembra anch'esso battuto nel metallo per la sua vibrante affilatezza paragonabile all'incisivo disegno di Francesco Salviati. Ritratto parlante è il volto della donna con le ironiche labbra, i lineamenti nervosi, l'orecchio quasi modellato a sbalzo, la fluida capigliatura adorna di monili, diademi, pendule ciocche, dal gusto di un raffinato decadente toscano. Con questa figura, che ci mostra il Cattaneo sostanzialmente fedele, pur tra gli influssi veneti, alla sua prima educazione toscana, si chiude in Venezia l'attività dello scultor carrarese, ammirato, quale autore del poema « l'Amor di Marfisa », da Bernardo e Torquato Tasso, adulato dall'Aretino, che, mentre gli chiede di vedere il busto del Bembo, si mostra desideroso di aver da lui lettura di « alcuna di quelle composizioni, con lo stilo delle quali vi gite accostando più al Petrarca e a Dante, che molti professori dello intagliare non si discostano da Michel Agnolo e da Jacopo ».

## 2.

# TIZIANO MINIO

1517 (?) (più probabilmente qualche anno avanti questa data, non documentata). — Nasce a Padova da Guido Lizzaro, fonditore di bronzi e collaboratore del Mosca.

1533, 28 gennaio — Accordo « con m. Gio. Maria Falconetto architetto veronese per fare e coprire la cappella di S. Antonio, e fare il volto di stucco da un capo all'altro ».

1535, 25 marzo — Allogamento, per la Scuola di San Rocco a Padova, a « tizian del q.m m° Guido Lizaro de far el novo altaro del nostro capitolo de sora de stucho videlicet la palla con 3 figure de longeza de pié 5 videlicet san rocho e santa luzia e santa barbara de rilievo con dio pare con la madona ed anzolo da le bande de sora de dita pala con i quadri de soto e de sopra con i suoi adornamenti..... ». Lo scultore ne aveva già presentato il disegno.

1536, 24 agosto — È a Venezia. In San Marco fa gli ornamenti in stucco attorno al musaico della Vergine nella lunetta dietro il portale maggiore.

1536-1537 — Bronzi per il poggiolo a sinistra dell'abside, in San Marco (ONGANIA, *Documenti per la storia della basilica di San Marco*, n. 175).

1539-1541 — Lavora a bassorilievi per la loggetta del Campanile.

Dopo il 1540 — Attende agli stucchi della cappella del Santo, a Padova.

1541 — Stemma del podestà Contarini, per il palazzo comunale di Padova.

1542 — Fa statue di terra per le rappresentazioni dei Signori della Compagnia della Calza.

1545, 18 aprile — Contratto per la copertura del fonte battesimale di San Marco (Archivio della Basilica veneziana).

1547, 24 settembre — Gli è allogato, a Padova, un *serraglio* di cinque archi per la cappella del Santo. Incompiuto e disperso (archivio dell'arca del Santo).

1547 — Busto in bronzo di Livio nel salone della Ragione.

1552 — Statua della Giustizia seduta su due leoni, per il palazzo municipale di Padova.

1552 — Muore a Padova, secondo lo Scardeone.

* * *

Seguace e aiuto di Jacopo Sansovino, Tiziano Minio divise la sua attività fra Venezia e la nativa Padova. Dopo aver esordito come stuccatore nella cappella di Sant'Antonio a Padova, sui disegni del Falconetto, a fianco dei figli di lui, di Danese Cattaneo e di Silvio Cosini, modella in istucco, su disegno proprio, la pala d'altare della scuola padovana di San Rocco, ora nel museo civico (fig. 29), opera di principiante, grossolana, inarmonica, fuor di misura nelle proporzioni architettoniche, carica d'ornati di pessimo gusto, con qualche reminiscenza del Riccio nelle cariatidi a grottesca. Non portano impronte dirette di educazione sansovinesca le tre statue che arieggiano, ingrandiosate, macchinose, le forme contenute dei Lombardo e dei loro collaboratori, tanto meno i putti cariatidi, di evidente derivazione donatellesca, come i meschini bassorilievi dell'attico. Pur nella pesantezza di un gusto plebeo, Tiziano Minio lascia trasparire le doti che più tardi prenderanno sviluppo nella sua arte, e che qui s'intravvedono nella statua di Santa Barbara, non così legnosa e goffa come le altre di San Rocco e di Santa Lucia, nè priva di certa maestà nell'ampiezza delle forme arrotondate. In essa, come nei putti impetuosi (fig. 30-33), abbozzati di getto, con rustica vivezza, prende valore la grassa pastosità del modellato di Tiziano Minio, che nel bassorilievo par modelli a spatole di colore, con foga improvvisatrice, come può vedersi nei drappi dei putti e nei simboli degli Evangelisti. La forma, anzichè essere quale nel Sansovino raccolta, si gonfia, si dilata, si espande, disfatta da luce, fluida: i lineamenti stessi, grossi e informi, si ribellano a ogni disegnativa precisione.

Tali caratteri rimangono nell'opera del Padovano anche quando a Venezia, sui disegni del Sansovino, eseguisce i rilievi in bronzo per il poggiolo della tribuna di San Marco, a sinistra dell'abside. Materiale traduttore dell'opera di Jacopo, il Padovano altera, de-

Fig. 29 — Padova, Museo Civico. Tiziano Minio: Pala d'altare di San Rocco.

forma, l'impronta del modello con la pastosità del suo modellato, e, potrebbe dirsi, del suo colore. Basti osservare un tipico esempio: il quadro centrale della tribuna sinistra, raffigurante il *Santo che risana gli infermi* (fig. 34), dove si vede, nella donna seduta dietro una madre china sul figlio giacente, il tipo stesso della Santa Barbara

Figg. 30-31 — Padova, Museo Civico. Tiziano Minio: Particolare della pala di San Rocco.

nella pala del museo civico di Padova, con la pastosità dei grossi lineamenti molli. Goffo è il Santo, tarchiato, impacciato dalle vesti, contorto nel movimento, con la grossa testa insaccata nelle spalle, tagliato il panneggio da pieghe a creste acute: anche lo sfondo architettonico, lontano dalla trasparenza del Sansovino, prende aspetto

Figg. 32-33 — Padova, Museo Civico. Tiziano Minio: Particolare della pala di San Rocco.

fangoso; nel fango par abbozzata la testa contratta dell'ossesso. Si riconosce, in ogni particolare del riquadro, lo stuccatore della pala di Padova, che getta con rapidità le forme, le schiaccia sul fondo come a colpi di spatola, noncurante di precisione plastica. Ma il gioco della luce tra l'ombra è vivissimo, e rende talora il movimento

Fig. 34 — Venezia, San Marco. Jacopo Sansovino e Tiziano Minio: *San Marco risana infermi e libera un ossesso.*
(Fot. Alinari).

Fig. 35 — Londra, Museo Vittoria e Alberto. Tiziano Minio: *Venere*.

della forma con una potenza caricaturale sua propria, come può vedersi nella carcassa scricchiolante dello storpio dietro San Marco e nella forma sfatta, logora da luce, del mostruoso infermo dietro il Santo. Come a pennellate di grasso colore, con foga improvvisatrice, son modellate le forme, che paion traboccare dagli stampi del Sansovino per fluir con la luce nella folla a sinistra, sotto il peso d'ombra di tre teste aggruppate. Donatello è sempre presente al Minio, e, del resto, a tutti gli scultori padovani del Cinquecento, che si val-

Fig. 36 — Venezia, Loggetta del Sansovino. Tiziano Minio: *Marsia scorticato da Apollo.* (Per cortesia del Dott. Giulio Lorenzetti).

gono di preferenza dello stiacciato, qui reso in un modo tutto speciale e soggettivo, ad esempio nelle pieghe di una veste di donna in angolo a sinistra, come ragnateli sbiancati da luce. Traduttore del Sansovino, Tiziano Minio è agli estremi opposti del maestro toscano, tanto per il gusto plebeo, quanto nel modo di valersi della luce, che accarezza i bronzi torniti del Sansovino e s'intride nel modellato cretaceo del Minio, macera le forme, ammollisce le carni.[1]

Simili forme tarchiate e pastose si rivedono nel bassorilievo, sopra una delle nicchie, raffigurante *Marsia scorticato da Apollo* (fig. 36),

[1] Il caratteristico modellato delle pieghe, come schiacciate a colpi di spatola sul fondo, i grossi lineamenti, le molli palpebre gonfie di luce, suggeriscono il nome del Minio per un bassorilievo di *Venere con amorino*, attribuito interrogativamente a Veneziano del XVI secolo, nel Museo Vittoria e Alberto di Londra, forse composto dopo aver lavorato per la loggetta accanto a Danese Cattaneo, con arte più sviluppata ed esperta (fig. 35).

opera tipica di Tiziano Minio nella loggetta del Sansovino, ove l'arte dello scultore padovano si presenta nel grado di sviluppo raggiunto dal rilievo con il taumaturgo San Marco tra ossessi e infermi. In altri rilievi il Minio appare più sicuro di sè, più composto ed esperto, esempio in quello di *Venezia con i simboli della Giustizia* (fig. 37), al centro dell'attico. Venezia, seduta su due leoni che formano il trono, impugna con una mano la spada, libra con l'altra le bilance: due colli forman quinte ai lati, e ai piedi dei colli due figure di fiumi, Adige e Brenta, si adagiano sin quasi a congiungersi con le punte dei piedi: tutta la composizione si svolge per curve, dal gran ventaglio di stoffa del manto di Venezia all'altro che aureola il busto del Fiume a destra, alla curva che dalle montagne discende dietro i corpi robusti dei vegliardi e s'approfonda tra i leoni del trono. Tale armonioso sviluppo lineare, che può trarre origine da disegno del Sansovino, coincide con un senso di armonia cromatica del tutto veneziano e quasi tizianesco. Esperto di ogni tecnica sottigliezza è Tiziano Minio, che qui persegue il suo fine pittorico con una varietà di mezzi nuova al maldestro e rustico modellatore della pala di Padova; col tenue lavoro di gradina dà al fondo leggerezza di vibrazione aerea, e mentre intensifica nelle figure, con gli atteggiamenti ritorti, i contrasti di luce e ombra, abbozza come in molle creta le montagne soffici e i cespugli da esse grondanti: ciocche di barbe, di chiome, di criniere leonine, sforacchiate, uncinate, completano la ricca gamma cromatica della composizione, che trova esatto riscontro nelle morbide *Vittorie* (fig. 38) dei pennacchi e nelle maschere a chiave degli archi, impastate come di soffice colore.

Chiaro è il rapporto tra queste flessuose Vittorie e i due geni alati dello stemma *Contarini* (fig. 39) sull'angolo del palazzo municipale di Padova, datato 1541. Siamo davanti a un'opera anche superiore ai rilievi di Tiziano Minio nella loggetta, tanto delicate e soffici son le due figure che fan conca dei corpi giovanili ad accompagnar le volute dell'agile scudo, e ad esse s'immedesimano col moto delle gambe sottili, dei volti inclini e protesi alla carezza della luce, tra le chiome al vento e la falce delle ripiegate ali. Nella morbida grazia di quelle volute umane Tiziano Minio, che in giovinezza, anche nei bronzi delle tribune di San Marco, spampanava le forme sfatte da luce, raggiunge il più armonioso accordo tra eleganza di contorni,

Fig. 37 — Venezia. Loggetta del Sansovino. Tiziano Minio: *Venezia con i simboli della Giustizia tra il Brenta e l'Adige.*
(Per cortesia del Dott. Giulio Lorenzetti).

Fig. 38 — Venezia, Loggetta del Sansovino. Tiziano Minio: *Una Vittoria.*
(Per cortesia del Dott. Giulio Lorenzetti).

Fig. 39 — Padova, Palazzo Comunale. Tiziano Minio: *Stemma Contarini.*
(Fot. Böhm).

tenerezza pittorica, levità di effetto. Forse anche al maestro padovano è giunta l'eco dei moduli parmigianineschi, come al Vittoria, ma si deve riconoscere che le elaborate accademie vittoriesche dell'*ornamento di Franza* perdono al confronto con la sobrietà, la freschezza, la nativa grazia dei nudi efebi di Tiziano Minio.

Di questa tendenza verso i moduli parmigianineschi è traccia anche nei rilievi bronzei del fonte battesimale di San Marco, eseguiti circa il 1545, dove si vede Tiziano Minio dipingere a colpi di stecca, con rapidità corsiva. Tenue, ma sfaldato e nervoso, è il rilievo del *Battesimo di Cristo* (fig. 40) con immagini incandescenti disfatte da luce: le nervature aguzze delle pietre, le ciocche che goccian fuoco dalle barbe spioventi e dalle chiome, i cunei degli zigomi aguzzi, i menti a punta, sprigionan faville sopra uno sfondo di montagne esigue, così soffici e fuse nel fiotto della luce come quelle che fan quinte alla composizione di Venezia per la loggetta del Sansovino. Impronte di sansovinesca nobiltà hanno gli angeli bellissimi dietro il Battista e il gruppo di giovane madre con bimbo, ma l'effetto è opposto a quello del Sansovino, tutto scioltezza pittorica e intensità coreografica. Par che Tiziano Minio gareggi col Pordenone in corsiva facilità di pennellata e focoso slancio quando trae da lontani michelangioleschi stampi il gran gomitolo di figure, drappi e nubi fogliacee per il Padre Eterno che passa a volo, fra strali di luce, sui picchi montani.

Anche gli edifici in rovina, nello sfondo scenografico all'episodio del *Battista che stigmatizza Erode* (fig. 41), sfuggono a ogni regola di sansovinesca definizione, tanto da far pensare che, se Tiziano Minio si è valso di un disegno preparatorio del Sansovino, è stato anche involontariamente tratto, dal suo temperamento di schietto veneto sensibile soprattutto alla potenza, alla vivacità del colore, verso una interpretazione del tutto opposta allo spirito del maestro. Anche qui gli edifici son formati da fogli sovrapposti, come le nuvole e le montagne nella composizione del Battesimo, e par che d'un colpo una mano impaziente abbia strappato il margine della carta su cui si stampa l'edificio a destra.

L'impeto dell'effetto pittorico raggiunge il massimo nella scena dell'*Arresto del Battista* (fig. 42), nella fiumana delle figure all'avanguardia, che si precipita spumeggiante di luce, verso la bocca di un portale spalancato come verso la sua foce oscura, e nel romantico fondo di

Fig. 41 — Venezia, Battistero di San Marco.
Tiziano Minio: *Il Battista stigmatizza Erode.*
(Fot. Fiorentini).

Fig. 40 — Venezia, Battistero di San Marco.
Tiziano Minio: *Battesimo di Cristo.*
(Fot. Fiorentini).

edifici erti verso il cielo come montagne profilate d'argento lunare nell'ombra notturna. Qui, più che in altre scene, la sigla delle figure è sciolta, corsiva, a meglio rendere la rapidità travolgente del movi-

Fig. 42 — Venezia, Battistero di San Marco.
Tiziano Minio: *Arresto del Battista.*
(Fot. Fiorentini).

mento. Gli elmi glabri dei soldati, i muscoli e le costole sporgenti del Battista, le pieghe dei drappi affilate, il gonnellino di uno sgherro, a spire, la zucca glabra del vecchio stecchito, a sinistra, che già vedemmo, a destra, nel Battesimo, tutto giova ad esaltare lo scintillìo di quella corrente di luce che scivola via sull'erto scenario di edifici oscuri.

Simile effetto, di luministici contrasti tra le figure incandescenti e l'ombra del fondo squarciata da luci improvvise, si ripete, con intensità drammatica maggiore, nella composizione del *Martirio*

Fig. 43 — Venezia, Battistero di San Marco.
Tiziano Minio: *Decapitazione del Battista.*
(Fot. Fiorentini).

*di San Giovanni* (fig. 43), entro uno scenario a tinte cupe, romantico. Le figure, nobilmente aggruppate, certo derivano dal disegno di Jacopo Sansovino, ma l'effetto di luce intenso, violento, sembra dissolva ogni solidità formale per farci sentire la fralezza degli assistenti a sinistra sotto gli acuminati panneggi e il sussulto dei singhiozzi nel corpo secco della donna in pianto a destra. Superbo è il

Fig. 45 — Venezia, Battistero di San Marco.
Tiziano Minio: *San Marco.*
(Fot. Fiorentini).

Fig. 44 — Venezia, Battistero di San Marco.
Tiziano Minio: *San Luca.*
(Fot. Fiorentini).

Fig. 47 — Venezia, Battistero di San Marco.
Tiziano Minio: *San Matteo.*
(Fot. Fiorentini).

Fig. 46 — Venezia, Battistero di San Marco.
Tiziano Minio: *San Giovanni Evangelista.*
(Fot. Fiorentini).

gruppo di Salomè e delle ancelle, tra cui appare il consueto tipo di donna velata del Sansovino, fattosi impreciso, abbozzato nei lineamenti con rapidità impressionistica, al modo tutto proprio di Tiziano Minio. Lo stiacciato, men spinto che negli altri rilievi, stacca dal fondo le belle figure di Salomè e della giovane donna a braccia conserte, ma le accentuate sporgenze degli omeri e delle braccia guizzanti, il getto verticale della forma, sovrappongono al modulo sansovinesco la sigla del Minio, subordinando all'effetto pittorico il valor formale che nell'arte del Maestro si equilibra naturalmente con esso. Il corpo del Battista, caduto di schianto a terra, è come distrutto sotto la calce viva della luce, e le pieghe dei manti nelle figure a destra, scavate e girate a gorgo, offron labirinti al gioco del sole che piove dall'alto sulla scena grandiosa.

Il tipo di vecchio smilzo e glabro che appare in quasi tutti i rilievi si ripete nella figura di *San Luca* (fig. 44); e anche qui, se Tiziano Minio ebbe davanti un modello sansovinesco, par si sia compiaciuto a deformarlo per fini pittorici. Il modellato della forma diviene inconsistente, e pieghe di drappi, grinze, sporgenze di nervature e di ossa, dàn pretesto a variazioni di luce, ad acuti scintillii tra le ombre delle guance, scavate come a colpi di unghia nella creta, e il lampo del sopracciglio gettato come da un tocco di pennello con noncurante rapidità. Al modo tipico di Tiziano Minio son modellate le nuvole, a fogli sovrapposti, con orli rilevati, lucenti.

Ugualmente a stiacciato è condotta la figura di *San Marco* (fig. 45), la quale, nell'atteggiamento contorto prediletto dal Minio, viene a trovarsi tutta sullo stesso piano. Par che la forma svanisca sotto le pieghe dei drappi spianate e nastriformi alla lombardesca, affilate sugli orli da luminose nervature. La rapidità d'abbozzo, e, quasi si è tentati a dire, la grassa pennellata del Padovano stuccatore, si riconosce nel leone che forma sgabello al Santo. Ugualmente esiguo, laminare, è il rilievo nella figura dell'*Evangelista San Giovanni* (fig. 46), che par allontani col brusco gesto il libro del Vangelo dal rostro minaccioso dell'aquila. Nel movimento delle braccia e delle aguzze gambe squinternate la calligrafica figura si livella sotto il manto appiattito, compresso. L'effetto è più libero nel gruppo di *San Matteo con l'angelo* (fig. 47), squassato dalla luce e dall'ombra, abbozzato con tizianesco impeto. Penne, ciocche, drappi attorci-

Fig. 48 — Padova, Palazzo Comunale. Tiziano Minio: *La Giustizia*.
(Fot. Böhm).

Fig. 49 — Padova, Palazzo Comunale. Tiziano Minio: *La Giustizia*.
(Fot. Böhm).

gliati, s'impastan di luce come le carni del Santo, erculeo nella testa e nelle braccia, più nato a giocar di clava che a tener il messale, il grande messale che par duplice tavola. L'angiolo è pieno d'impeto nel volo; i suoi capelli serpeggian nell'aria.

Ultima opera del maestro padovano fu la *Giustizia* (fig. 48-49) sopra una facciata del palazzo municipale a Padova. Siede, l'augusta figura, sopra un peduccio riquadrato entro una nicchia riquadrata, in trono, fra i leoni di Venezia, in posa frontale, di concisione quasi romanica. Donatello, con la sua regale *Madonna* di Padova, fu presente al Minio nello scolpire quest'immagine grandiosa. Tiene in una mano lo spadone, nell'altra aveva le cadute bilance; un diadema regale cinge il suo capo; sopra la veste, aderente alle forme come guaina di cuoio, il manto avvolge le braccia, fascia le ginocchia, le avvinghia con le pieghe taglienti e piatte proprie di Tiziano Minio. È forte, severa, inflessibile. Forma blocco con i leoni vigili, poderosi. Il maestro, che a Padova, nella pala di S. Rocco, ebbe il suo inizio di stuccatore, facile, goffo, ignaro di ogni legge costruttiva, portato naturalmente verso morbidezze cromatiche, ci dà, in quest'ultima opera, la piena misura del suo talento architettonico. La forma, che nei bronzi dell'abside di San Marco straripava fuor dai limiti del disegno sansovinesco, sfacendosi al fiotto della luce, ora è salda, solenne, sintetica. Nessuno scultore veneto del Cinquecento diede all'allegoria della Giustizia maestà pari a questa che torreggia tra i leoni di San Marco: esempio solenne d'architettonico ritmo.

## 3.

# TOMMASO DA LUGANO

1537-1544 — Tommaso Lombardi da Lugano aiuta il Sansovino, suo maestro, nei rilievi della tribuna di San Marco.

1546 — Col Vittoria fa un modello in cera per i bronzi della Sagrestia di San Marco.

1546 — È compiuto il gruppo della *Madonna in trono col Bambino e San Giovanni*, nella chiesa di San Sebastiano, firmato: « Opus Thomae Lombardi F. ».

1561, circa — È compiuto il gruppo della *Carità* per il monumento al doge Francesco Venier in San Salvatore a Venezia, su modello del Sansovino.

* * *

Di questo freddo seguace del Sansovino, che lavorò anche ai fregi della libreria marciana e, con il maestro, all'abbozzo della Madonna in marmo per la porta maggiore di San Marco, basta a darci un'idea compiuta il gruppo, firmato, della *Madonna con Gesù e San Giovannino* (fig. 50) nella chiesa di San Sebastiano a Venezia. Il gentile motivo del colloquio tra i due bimbi, caro all'arte cinquecentesca, e certo ispirato da qualche esemplare del Sansovino, perde ogni freschezza per la fatica del lavoro di scalpello, che incide i solchi delle carni, le pieghe delle vesti, calligrafiche, strizzate sulla forma, i cordoni delle ciocche a spira sul capo della Vergine, le grosse chiocciole dei ricci su quello di Gesù. Le forme del Sansovino, serene e lievi, diventan legnose, massicce; i contorni morbidi, curvilinei, si irrigidiscono seguendo la verticale; lo schema rettangolare, con le sue durezze, soffoca il libero ritmo di Jacopo Contucci. Gravi son le fisionomie, dimentiche del sorriso, pieni e come gonfi i volti, con turgidi lineamenti, paffute le mani con fossette scavate materialmente nel dorso spesso. Mentre gli scultori veneti, oltrepassando le

Fig. 50 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano.
Tommaso da Lugano: *Madonna con Gesù e San Giovannino.*
(Fot. Fiorentini).

Fig. 51 — Venezia, Chiesa di San Salvatore. Tommaso da Lugano: *San Girolamo* sull'altare. (Fot. Fiorentini).

morbidezze pittoriche del Sansovino, impastan di luce le carni, Tommaso da Lugano mantiene l'aridità delle superfici petrigne. Seguace del Sansovino, egli lascia sempre scorgere la sua origine

Fig. 52 — Venezia, Chiesa di San Salvatore.
Tommaso da Lugano: *San Girolamo.*
(Fot. Fiorentini).

lombarda, qualche latente affinità con l'arte del milanese Cristoforo Solari. [1]

[1] Si riconosce, per la durezza dell'intaglio, l'intervento di Tommaso da Lugano anche nella traduzione in marmo della *Madonna col Bambino e San Giovannino*, nella chiesetta di Palazzo Ducale a Venezia (v. fig. 530, a pag. 639 del volume X, parte II).

Fig. 53 — Venezia, Chiesa di San Salvatore.
Jacopo Sansovino e Tommaso da Lugano: *La Carità* sulla tomba del doge Venier.
(Fot. Alinari).

Ancor più arida si presenta la maniera di Tommaso da Lugano nel *San Girolamo* (figg. 51-52) sopra un altare della chiesa di San Salvadore a Venezia, di allungato schema bambaiesco, lontano dal Sansovino in quell'accentuazione disegnativa dei particolari: palpebre gonfie, ciuffi di sopracciglia arruffati, ciocche di barba simmetricamente arricciate, vene delle mani salienti, secche, panneggi tirati alla lombarda. Chiuso nella pietra, schiacciato entro il rettangolo, il segaligno San Girolamo, condotto senza la diretta ispirazione del Sansovino, ci mostra le limitazioni dell'arte di Tommaso Lombardo, disseccata, estranea all'ambiente veneto.

Anche nel gruppo della *Carità* (fig. 53), eseguito per il monumento Venier in San Salvatore, firmato col nome di Jacopo Sansovino, il Luganese è riuscito a sopprimere la vita del suo modello, costringendo le forme entro il consueto suo schema.

Un riflesso della delicatezza di Jacopo si scorge, certamente, nella mano pendula della donna, nel passo danzante del bimbo che a lei si stringe e nei lineamenti minuti e vivi dell'altro seduto sulle sue braccia, ma ogni movimento è irretito entro le guide parallele di Tommaso, che si riconosce anche nelle pieghe calligrafiche, nei lineamenti pesti della donna, nella sua mano sinistra, paffuta, gonfia, con materiali fossette. Lo slancio della Fede, scolpita dal maestro a riscontro, come sollevata dal trasporto dell'anima, vien meno alla figura inerte della Carità. Avvizzisce, tra le ruvide mani del tagliapietra luganese, il fiore dell'arte di Jacopo Sansovino.

## 4.

# ALESSANDRO VITTORIA

1525 — Nasce in quest'anno a Trento Alessandro Vittoria (v. MILANESI nelle NOTE al VASARI, *Le Vite*, Firenze, Sansoni, 1881, vol. VII, pag. 518, nota 1; v. TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani*, libro I, Venezia, 1778, Stamperia di G. Palese, pag. 175).

1543, 25 luglio — Alessandro Vittoria arriva a Venezia, inviatovi dal Vescovo di Trento Cristoforo Madruzzo, ed entra nella casa di Jacopo Sansovino (v. PREDELLI, *Le memorie e le carte di Alessandro Vittoria*, Trento, Giovanni Zippel, 1908, pag. 15).

1547 — In quest'anno (secondo il TEMANZA) il Vittoria, ventiquattrenne, andò a lavorare a Vicenza, ove eseguì la vôlta in istucco di una stanza nel Palazzo della Sindicaria di S. Paolo, lavorandovi per un periodo di due anni (v. TEMANZA, op. cit., pag. 478).

1550, 29 marzo — L'artista ricorda di aver ricevuto in questo giorno la somma di venti ducati da Jacopo Sansovino per le figure della « fabrica noua alincontro il palazo », cioè quelle dei quattro fiumi (v. PREDELLI, op. cit., pag. 122.

1553, 7 gennaio — Porta questa data la seguente lettera scritta dal Vittoria a Marco Mantova:

« Al Molto magnifico mio Signore Marco Mantova

Quella poca virtù, ch'è in me, per le lodi mi dà V. S. e per i meriti suoi, vi si offerisce, come io mi vi dono in perpetuo. Vi mando due medaglie, una, che io credo, che sia la prima, che desiderate, ed un'altra per non far errore, che jo le mostrai insieme con molte, che io tenea. Ho fatto le raccomandazion sue al C. M. Antonio, che tanto ama, ed estima le divine qualità sue, quanto merita così raro Signor, come sete: ne mi scordai appresso di salutare il Signor Pietro Aretino, come m'impose, qual risaluta V. Eccellenza, ed io frattanto offerendomi di nuovo le bacio la mano. Di Vicenza alli 7 gennaio

D. V. E. Servitor Alessandro
Vittoria Scultore

(v. TEMANZA TOMMASO, op. cit., pag. 479).

1553, 10 maggio — Annuncia per lettera al Mantova di star facendo a Venezia due statue gigantesche per la porta della Libreria su Piazza San Marco e gli si raccomanda per alcune opere da farsi in Santa Giustina di Padova (v. TEMANZA, op. cit., pag. 480).

1554, 20 marzo — Margherita, sorella di Alessandro Vittoria, avendole questi promesso di procurarle marito e di assegnarle una dote conveniente, gli fa quietanza per la sua parte di beni del padre e della madre (v. Archivio di St. di Venezia, Sez. Not., protocollo n. 5587, carte 74).

1554, 26 settembre — L'artista prende in affitto a S. Martino, « per andar in corte della Grana », una casa di Lorenzo Loredan, di cui paga l'affitto fino al 1° marzo 1557 (v. PREDELLI, op. cit., pag. 24).

1555 — Lavora al sepolcro di *Alessandro Contarini* nel Santo di Padova, con lo squadratore Giovanni del Sbraia, il tagliapietra Giov. Ant. da Minins, Gasparo della Trinità, il da Sasso, Domenico di m. Zeno, Baldassare lavorante di Pietro da Salò, al quale era pagata la mercede, Francesco di Natale, Francesco « del Salò », Tomaso da Zara intagliatore, Antonio di Piccio. Al Vittoria sono attribuite sei prigioni reggenti l'arca della sepoltura; quattro nella facciata e due nel lato verso la porta maggiore della chiesa. Si legge l'iscrizione: « Faciebat Alexander Victoria » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 32; v. MILANESI, nota 2 al VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 357: *Vita di Michele Sanmicheli*).

1555 — In quest'anno vengono commissionate all'artista dal vescovo Girolamo Trevisan quattro statue per il campanile della cattedrale di Verona, di cui solo una fu da lui eseguita con l'aiuto di Andrea Rosso e di Benedetto e Girolamo da Medun (v. PREDELLI, op. cit., pag. 32).

1555, 7 maggio — Prende per garzone un certo Girolamo, in comune con Jacopo Sansovino, pagandolo venti ducati per cinque anni (v. PREDELLI, op. cit., pag. 35).

1555, 3 luglio — Riceve da Gabriele Vignas una caparra, di quattrocento scudi d'oro, per le quattro figure del Vescovo di Verona (v. PREDELLI, op. cit., pag. 124).

1555, 12 ottobre — Dalle carte di Alessandro Vittoria si trae la seguente notizia: « L. 3 s. 5 A m.ro giouani del Sbraia squadratore per auer lauorato giorni dua e mezo sule figure del M.co S.or Piero e S.or Pandolfo Contarini » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 128).

1555, 26 ottobre — Dallo scultore Lorenzo di Andrea Rubini di Vicenza il Vittoria riceve quietanza per la dote di Margherita, sua sorella e

sposa del Rubini (Archivio di Stato di Venezia, Sez. Notar., protocollo n. 5588, c. 441).

1556, 23 gennaio — Ricevuta di pagamento per gli angioli commessi al Vittoria dal Vescovo di Verona, e destinati al campanile del duomo di questa città (v. PREDELLI, op. cit., pag. 124).

1557 — Il Vittoria tien nota di pagamento ricevuto per un busto di *Giovanni Battista Ferreto* e per cinque modelli di figure da fondere in argento (v. PREDELLI, op. cit., pag. 32).

1557, 14 febbraio — Assume quale garzone un certo Battista (v. PREDELLI, op. cit., pag. 36).

1557, 25 luglio — Viene iscritto alla Scuola dei tagliapietra come « padrone » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 37).

1557, ottobre-maggio 1558 — Lavora, assistito da Antonio di Piccio e da Tommaso da Zara, alla *Pietà* per il sepolcro del Doge Francesco Venier in S. Salvatore (v. PREDELLI, op. cit., pag. 32-33).

1557, 30 ottobre — Dalle carte del Vittoria si trae la seguente notizia: « L. 6 s. 10 A Antonio di m° Picio per auer lauorato cinque giornate sula *Pieta* del Ch.mo Venier fratelo del Principe » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 131).

1558, 18 gennaio — Assume quale garzone Marco, figlio di Maria di Lorenzo di Michele Toscano, alla mercede di 35 ducati per 7 anni (v. PREDELLI, op. cit., pag. 36).

1558, 12 febbraio — « Ricordo io Alessandro Vitoria Scultore chome questo di ss.to o comperato da M. Batista Pitoni (Pittoni) miniatore Vicentino un libreto di legno dissegnato di man dil Parmigiano, et una tauoleta di legno di perro dissegnata con la sibila Cumana et otauiano imperatore di man dil ss.to Francesco Parmigiano, et io gli contai per resto e saldo scudi dieci doro trabocante, e lui mi fece un scritto di sua man del riceuere..... Val Scudi n° 10 » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 76).

1558, 18 marzo — Porta questa data la nota di un pagamento fatto dal Vittoria ad Antonio di Piccio per cinque giorni di lavoro alla *Fama* del monumento Contarin (v. PREDELLI, op. cit., pag. 130).

1559 — In quest'anno i Procuratori de Supra allogano ad Alessandro Vittoria gli stucchi ad ornamento della scala della Libreria (v. TOMMASO TEMANZA, op. cit., pag. 481).

1559, 16 dicembre — Si trova ricordato nelle carte del Vittoria il pagamento di 3 lire e 10 soldi a Giulio di m° Leone per quattro giorni

di lavoro « sul primo uolto delle scale della Procuratia » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 127).

1559, 23 dicembre — Dalle carte dell'artista risulta un altro pagamento a Giulio di m.° Leone, nominato sopra, « per aver lavorato giorni 5 sul volto dile scale di la libraria » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 127).

1559, 30 dicembre — Altro pagamento a Giulio di m.° Leone « per aver lavorato giorni 3 sul volto ss.to dile scale dela libreria » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 127).

1560, 14 gennaio — Il Vittoria tien ricordo d'aver acquistato da Andrea Palladio il ritratto « nello spechio » del Parmigianino (v. PREDELLI, op. cit., pag. 76).

1560, 21 marzo — Ha scolpita una testa per la porta di Casa Usper a S. Cassiano (v. PREDELLI, op. cit., pagg. 33-76).

1560, 8 novembre — Porta questa data il testamento della prima moglie di Alessandro Vittoria, Paola di Simone Venturini di Riva (v. Arch. di Stato in Venezia, Testamenti, busta 1187, n. 53).

1561, 24 febbraio — Il Vittoria compensa Marcantonio Palladio per l'aiuto prestatogli nel camino di Francesco Priuli (v. PREDELLI, op. cit., pag. 134).

1561, febbraio-marzo — Lavora di stucco al camino di Francesco Priuli, aiutato da Marcantonio Palladio e dal francese Giovanni de Madras (v. PREDELLI, op. cit., pag. 33).

1561, 16 marzo — Pagamento a Giovanni de Madras per l'opera prestatagli nel camino Priuli (v. PREDELLI, op. cit., pag. 134).

1561, 18 aprile — Nelle carte dello scultore troviamo questa notizia:

« Adj 18 Aprile 1561

D.ti 62 ½ R.ni io Alessandro Vitoria ss.to dal M.co S.or Bartolomio lipomano, per comissione del R.mo Vescouo di Verona Triuisano, riposi in bancho a rialto scudi 62, e mezo e sono per resto e saldo dela prima figura che ua sul campanile dil domo di Verona » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 125).

1562, 24 gennaio — Il Vittoria tien nota della sua iscrizione alla scuola di San Marco (v. PREDELLI, op. cit., pag. 77).

1563, 20 aprile — Ha comperato un piede del modello del *Giorno* di Michelangelo nella Sacrestia di S. Lorenzo a Firenze: « Ricordo io Alessandro Vitoria chome questo di ss.to comperai un pie dil giorno di Michelangelo che fece nela sagrestia di S.to lorenzo di fiorenza, è

questo il piede zancho dil modelo di sua mano e per suo pagamento e saldo contai a Nicolo Zonfinio bolognese che uende dissegni, scudi tre venetiani trabocanti e tuti dua si contento..... Val Scudi n.° 3 » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 77).

1563, 24 luglio — Ha comperata dalla moglie e dai figli di Pietro da Salò la pietra per scolpirvi il *San Sebastiano* di San Francesco della Vigna (v. PREDELLI, op. cit., pag. 77).

1563, 3 dicembre — Ricordo io Alessandro Vitoria chome questo di ss.to mi saldai con M. Zuaniachomo proto da san Chassano di li due pezi di pietra che io ebi da lui per far il *S.to Antonio* et il *S.to Rocho* che fu posti a S.to Francesco de la uigna e fu saldati ne conti di la dua *Vitorie* che io feci per lui ala porta del S.or Hieronimo Clar. Grimani sopra Chanal grando (v. PREDELLI, op. cit., pag. 771).

1565, 14 maggio — Tien nota di avere sborsato in questo giorno ducati 12 ½ al Capitolo dei Preti di S. Geremia a Venezia per riscattare il *San Giovanni* di marmo già per loro eseguito (vedi PREDELLI, pag. 78).

1565, 22 marzo — Assume quale garzone Giambattista figlio di Bernardo, cantiniere dell'Arsenale, assegnandogli 35 ducati per otto anni (v. PREDELLI, op. cit., pag. 36).

1565, 8 dicembre — « L. 8 s. 0 A M.co Antonio da S.to Vitale taiapiera per auer lauorato il suo laurante sei giornate di quadro suli termini del M.co Andrea griti ala pieta..... L. 8 s. 6 » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 134).

1566, 14 dicembre — Il Vittoria tien nota di compenso da lui dato al suo compare Andrea per il getto in bronzo di un suo *San Sebastiano* (v. PREDELLI, op. cit., pag. 78).

1567, 20 aprile — Contratto di nozze di Alessandro Vittoria con Veronica di Domenico Lazzarini, sua seconda moglie (v. PREDELLI, op. cit., pag. 53).

1569, 28 febbraio — Ottaviano Contarini acquista a conto del Vittoria una casa in Calle della Pietà, nella parrocchia di S. Giovanni in Bragora a Venezia (v. PREDELLI, op. cit., pag. 25).

1574, 13 marzo — Nelle carte di Alessandro Vittoria si trova la seguente notizia:

« L. 8 s. 5 A M.°/ Batista Zancho che fu mio garzone per auer lauorato giorni n.° cinque e mezo di stucho sula napa del Pesaro » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 134).

1574 — Nota di pagamenti fatti a Battista Zancho suo garzone per lavori nelle case di Leonardo Pesaro e di Lorenzo Soranzo a S. Paolo e a S. Giorgio (v. PREDELLI, op. cit., pag. 33).

1574 — In quest'anno compie l'ornamento della lapide posta dalla Repubblica di Venezia nel muro del corridoio di fronte alla scala dei Giganti, per ricordo della visita di Enrico III re di Francia (v. TEMANZA, op. cit., pag. 485).

1576 — A causa di una terribile pestilenza Alessandro Vittoria si reca con la famiglia da Venezia a Vicenza (v. PREDELLI, op. cit., pag. 17).

1577 — Torna a Venezia per i lavori commessigli dopo l'incendio in Palazzo Ducale (v. PREDELLI, op. cit., pag. 18).

1577, 1 febbraio — Nelle sue carte si trova la seguente notizia:

« L. 12 A m. Marcantonio Paladio per auer laurato sula *Fede* del Vescuo di Bressa che ua posta ala sua sepoltura..... L. 12 » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 136).

1577 — Rifà, di misura gigantesca in pietra istriana, due statue al sommo dei finestroni delle sale del Maggior Consiglio e dello scrutinio, perite nell'incendio di palazzo ducale: cioè la *Giustizia* sul finestrone di fronte alla Libreria, e *Venezia* su quello di fronte a S. Giorgio Maggiore (v. TEMANZA, op. cit., pag. 488).

1577, 20 febbraio — Nota di altro pagamento a Marcantonio Palladio per lavori di pulitura alla statua della *Fede* per il vescovo di Brescia (v. PREDELLI, op. cit., pag. 136).

1577, 20 febbraio — Nota di pagamento di lire 24 e soldi 16 « a m.° Batista Zancho per resto e saldo del aver polito la figura dila *Charita* compagna di la *Fede* del Vescovo di Bressa..... » (v. PREDELLI, op. cit., pagg. 136-137).

1578 — Anche in quest'anno l'artista lavora al sepolcro di Domenico Bollani Vescovo di Brescia (v. PREDELLI, op. cit., pag. 34).

1579, 24 aprile — Nota di pagamento « a m.ro Antonio Gazino che fu alieuo di m. Tomaso scultore per auer lauorato giorni cinque sule due teste dele figure grande che ua in cima li dua pergoli del palazo » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 137).

1579, 29 agosto — Il Vittoria registra un pagamento fatto « a zuane grapia per aver lauorato su la napa a chà morosini a Santa Justina, giorni quindese » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 137).

1580, 12 novembre — Lettera di Giovanni Fugger, finanziere di Filippo II, a Cristoforo Ott, con le misure e altre indicazioni per la pala bronzea dell'*Annunciazione*.

1581, 14 gennaio — Altra lettera del Fugger a Cristoforo Ott riguardo al quadro in metallo affidato al Vittoria. Il committente rinuncia alle figurazioni dei sette misteri che prima voleva incisi da tergo.

1581, 6 marzo — Compensa un aiuto per aver lavorato alla figura del *Cristo* sulla porta maggiore della chiesa dei Frati Minori a Venezia (v. PREDELLI, op. cit., pag. 138).

1581, 10 settembre — Nota di pagamento « a m. Michiel Damaschino pitor grecho..... per resto e saldo di tanti dissegni dil Parmigiano e di altri ualentuomini presente m. Jacomo Palma » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 82).

1583, aprile — Compenso di 31 Lire ad Ottaviano Ridolfi per due puttini di stucco destinati all'altare del Sacramento, nella chiesa di San Giuliano (v. PREDELLI, op. cit., pag. 34).

1583, 21 maggio — È registrato un compenso di « L. 13 s. 15 a M.° Jacomo da bassano, per auer lauorato giorni cinque sule figure del frontespicio dela Scola di s.to Fantino cioe una M.na con dua Angeli » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 138).

1583, 25 giugno — Giovanni Fugger prega Cristoforo Ott di fargli sapere se la pala dell'*Annunciazione* è terminata, senza, tuttavia, sollecitar lo scultore.

1583, 26 luglio — Alessandro Vittoria prende in affitto una casa in Calle della Pietà a Venezia (v. PREDELLI, op. cit., pag. 41).

1584, 20 ottobre — Nelle carte del Vittoria si legge questa notizia: « L. 21 a M.ro Andrea Gazino per auer lauorato giorni sei col suo gargion grando sule dua figure di marmo del Clar.mo S.r Francesco bernardo cioe un Santo Francesco et una s.ta Elena le qual ua poste al suo altare nela chiesa de frati minori cioe a frari » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 139).

1585 circa — Da una notifica dell'artista ai « tansadori » di circa questo anno risulta che egli aveva la seconda moglie malata da sette anni e non si trovava in floride condizioni finanziarie (v. PREDELLI, op. cit., pag. 61).

1587, 26 febbraio — Il Vittoria dichiara di aver dato in compenso « a Vigilio (Rubini) ducati vintodo e mezo in più volte a rason de mezo

ducato al giorno per aver lavorato sule figure dil palazo, et sul ritrato del S. Vincenzo Morosini procurator » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 143).

1589, 5 aprile — Altro pagamento ad Ottaviano Ridolfi per due puttini in istucco ad ornamento dell'altare di S. Giuliano (v. PREDELLI, op. cit., pag. 138).

1591, 19 maggio — Porta questa data il testamento di Veronica di M. Domenico Lazzarini, seconda moglie del Vittoria (v. R. Archivio di Stato di Venezia, Sez. Not., Testamenti, Carta 699, Rogiti di Vittore Maffei, Testamento n.° 813).

1591, 9 agosto — L'artista ricorda la morte della moglie Veronica, avvenuta in tal giorno (v. PREDELLI, op. cit., pag. 14).

1594, 27 giugno — Sono notate nelle carte del Vittoria sei lire di pagamento a m.° Andrea squadratore per lavori « al ritrato del Clar.mo Tiepolo » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 145).

1596, 10 marzo — « Pagamento a m.° Piero furlan squadratore per auer lauorato giorni dua sul ritrato del Procurator Duodo s.r Dominico » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 145).

1596, 30 luglio — Il Vittoria paga il legato lasciato dalla seconda moglie alla nipote, fattasi monaca col nome di suor Arcangela nel Convento di S. Maria della Misericordia di Noale (v. PREDELLI, op. cit., pag. 19).

1599, 23 ottobre — Nelle sue carte si trova la seguente notizia: « Contai a m.° Batista bressan squadrator per auer lauorato giorni tre sul ritratto del Ill.re Monte Catino ferarese..... l. 7½ » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 145).

1600 — Convenzione fra il guardiano e i confratelli della Scuola del Rosario, da una parte, e Maestro Melchisedec tagliapietra dall'altra, per l'altare da erigersi, su progetto d'Alessandro Vittoria, nella Chiesa di S. Giovanni in Bragora.

« Laus Deo 1600, in Venetia

Essendo conuenuti da una parte il Mag.co Guardian, et compagni della Scuola del Sant.mo Rossario, e dall'altra Mistro Melchisedec taiapiera nella contrada di S. Giovanni in Bragora, di edificar uno altare nella Chiesa di S. Giouanni allincontro dillaltare di S. Giacinto esso mistro Melchisedec si obbliga di far uno altare in tutto e per tutto

secondo el disegno presentatto per Alessandro Vitoria a tutte sue spese, cossi di pietre uiue, come di marmij, et pietre macchiate, con quatro colonne de la macchia bianca e negra bellissime, con tutte quelle circostantie che rappresenta il disegno, et pianta, secondo che ordinera Alessandro Vitoria, al quale cosi una parte come l'altra ge da hautorita di poter leuar uia tutte quelle cose che non sera di sua satisfacione e farle rifar a suo danno et interesso, il qual altar m.ro Melchissedec si obbliga farlo a tute sue spese, cosi di roba come di qual si uoglia fatura, obligandosi esso di far che il tutto sia fatto per mano di operaij sufficient.mi et di pietre ellette senzza stuchi, o tasselj ne rotture di qual si uoglia sorte, et che il tutto sia de satisfatione di Alessandro Vitoria, et di più si obliga il detto Mistro Melchisedec dar compitto il detto altar, et posto in opera per tutto il mese di Setembrio, prossimo che uiene et non dandolo finito, et posto in opera al detto tempo si contenta perder del sudetto mercatto ducati uenticinque, et possi loro farlo finir a chi li piacera a sue spese, et interessi del detto M.ro Melchissedec, alincontro il Mag.co Guardian si obliga sborssar li denarj che si conuera di tempo in tempo secondo che l'opera andara inanci, di la qual opera simo dacordo in ducati seicento da L. 6. 14 luno per ducato » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 72).

1602, 3 agosto — È resa nota con pubblico « strumento » la concessione, fatta dalle Monache del Monastero di S. Zaccaria ad Alessandro Vittoria, di erigere nella loro chiesa il proprio monumento sepolcrale (v. PREDELLI, op. cit., pag. 73-74).

1602, 9 settembre — Porta questa data una nota dell'artista nelle sue carte:

« Adi 9 Setembrio 1602

Contai a m.ro Paulo rosso per noue miara di piere, per la mia sepoltura fata giesia di S.to Zacharia ».

1605, luglio-agosto — Il Vittoria dichiara, nelle sue carte, di aver contato « a m.° Gregorio muraro a S.to Zacharia, lire quarantasette e soldi diese per resto e saldo di auer fatto la mia sepoltura intera, nela giesia di S.to Zacharia, per beueragi a suo figliolo in diuerse uolte L. 8 » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 147).

1605, 4 agosto — Tien nota di aver pagato « a maestro n.° Melchisedec taiapiera per una lastolina e per auer taia li quadri che comette intorno la mia sepoltura de parangon in giesia di S.to Zacharia..... L. 10 » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 146).

1605, 5 agosto — Altra nota di un pagamento di lire 6 « a m. Zuane Grapia per auer intaia le lettere su il ditto parangon de la mia sepoltura » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 147).

1605 — Porta questa data la pietra sepolcrale dell'artista a S. Zaccharia, in contraddizione col Necrologio, del 27 maggio 1608 (v. TEMANZA, op. cit., pag. 498).

1608, 4 maggio — Data del testamento di Alessandro Vittoria, dal quale stralciamo quanto riguarda i legati relativi a cose d'arte:

« .....Lasso alla Sacra Maestà del presente Rodolfo Imperatore il ritratto nello specchio tondo del nobilissimo Francesco Parmesano pittore illustrissimo, il quale è stato desiderato tanto tempo dalla sacra Maestà della f:m: di suo Padre Massimiliano Imperatore et dalla medesma Sacra Maestà sua. Lasso il ritratto del Ser.mo Principe Sebastiano Veniero di marmo in habito di generale a questa Ser.ma Signoria acciò sia riposto nelle salle dell'Ecc.mo Consiglio dei Dieci come cosa rara per la felicissima memoria della vittoria. Lasso il mio S.to Zuanne di marmo che m'attrovo in casa insieme con un S.to Zaccaria della medesma grandezza alle R.R.de Madri de S. Zaccaria acciochè siano posti sopra l'altare di S. Zaccaria in detta Chiesa, uno per banda. Lasso che il mio S.to Sebastiano de bronzo, se venirà buona occasione di qualche Principe o d'altra persona che ne facci conto, sii venduto et il tratto sia diuiso tra la detta M.a Doralice e M. Vigilio. Ordino che tutti gl'instrumenti et tutte cose pertinenti alla scultura, disegno a mano et a stampa, modelli di terra et di cera, et tutti li rilievi di giesso siano di Vigilio mio nipote, con questa condicione che tutte quelle d'architettura, palle d'altari, porte, finestre et nappe siano de M. Andrea dall'Aquila, et che M. Vigilio facci anco quella honesta parte che le parerà de modelli et de rilievi de giesso al detto M. Andrea dall'Aquila et a M. Iseppo Battori veronese nepote d'esso Vigilio; et mancando esso M. Vigilio avanti de loro, tutti questi designi, modelli et rilievi che all'hora s'attroveranno esser in casa sua, vadino alli detti M. Andrea dall'Aquila suo germano et M. Iseppo suo nepote..... » (v. PREDELLI, *Le Memorie e le Carte di Alessandro Vittoria*, op. cit., pagg. 169-173).

1608, 18 maggio — Porta questa data un Codicillo al testamento del giorno 4 (v. PREDELLI: *Le Memorie e le Carte di Alessandro Vittoria*, op. cit., pagg. 173-174).

1608, 27 maggio — Il Necrologio dei Provveditori alla Sanità nel R. Archivio di Stato di Venezia registra la morte dell'artista in questi termini:

« Il Mag.co, m. Aless. Vitoria scultor de ani 83, da vechiezza et debolezza di stomaco, giorni 20 – S. Z. (S. Zuane) Bragora » (v. PREDELLI, op. cit., pag. 22) [1].

* * *

Quando, nel 1543, Alessandro Vittoria giunse a Venezia, inviatovi dal vescovo Cristoforo Madruzzo, ed entrò nella bottega di Jacopo Sansovino, aveva diciott'anni appena, ma doveva già essere educato all'arte se potè presto eseguire la bella statuina del *Battista* ora sopra una pila d'acqua santa nella chiesa di San Zaccaria, ove l'impronta sansovinesca è come nascosta dalla violenza espressiva di uno scalpello accanito a rendere i segni della macerazione fisica e il solco del dolore in ogni tratto del volto scarno e delle mani scheletriche. Forse a tale tendenza verso un realismo penetrante, pungente, che, pur tra le fioriture decorative del costume, impronta i profili medaglistici di *Maddalena Liomparda* e di *Caterina Sandella*, di un rude popolaresco vigore, non fu estranea una prima educazione a Trento, ove, nella cantoria di Santa Maria Maggiore, son busti bronzei di prepotente rustica forza.

In questa cantoria, [2] che raccoglie quanto di più significativo

[1] Bibliografia: TEMANZA, *Vite*, 1778, pp. 474-98; TEMANZA TOMMASO, *Vita di Alessandro Vittoria*, scritta e pubblicata da T. T., ora riprodotta con note ed emende, Venezia, Giuseppe Picotti, 1827; GIOVANELLI B., *Vita di Alessandro Vittoria.....*, rifusa e accresciuta da TOMMASO GAR, Trento, Monanni, 1858; SELVATICO PIETRO, *L'arte nella vita degli artisti*. Racconti storici, Firenze, Barbera, 1870; WOLF AUGUST, *Alessandro Vittoria und seine hervorragendsten Werke*, in *Venedig. Zeitschr. f. bild. Kst.*, XII, 1877, pp. 229-38; PREDELLI R., *Le Memorie e le Carte di Alessandro Vittoria*, in *Archivio Trentino*, anno XXIII, fasc. I-II, Trento, 1908, p. 21, nota; STIVANELLO L. C., *Onoranze ad Alessandro Vittoria*, 1908, Venezia, estratto dall'*Archivio Veneto*, anno XXXI, fasc. 23, marzo-giugno 1908; SERRA LUIGI, *Note su Alessandro Vittoria*, Rassegna d'Arte, VIII, 1908, pp. 95/9-108/14; PREDELLI RICCARDO, *Le Memorie e le Carte di Alessandro Vittoria*, Trento, Giovanni Zippel, 1908; VENTURI AD., *A. V.*, in *Nuova Antologia*, 1 giugno 1909, Roma; LORENZETTI G., *Note su Alessandro Vittoria*, in *L'Arte*, XII, 1909, pp. 65/8; VENTURI LIONELLO, *I bronzi del Museo Civico di Belluno*, Boll. d'Arte, IV, 1910, pp. 353/66; LUDWIG G., *Archivalische Beiträge zur Geschichte der Venezianischen Kunst*, in *Italienische Forschungen*, vol. IV, Berlin, 1911, pp. 25, 29 e 51; FORATTI ALDO, *Una scultura ignorata di Alessandro Vittoria*, Rassegna Bibliografica, XVII, 1914, pp. 81/2; GOLDSCHMIDT FRITZ, *Die Gotterfiguren des Alessandro Vittoria*, Amtliche Berichte, XCXIX, 1917/8; GOLDSCHMIDT FRITZ, *Die Heilingenfiguren des Alessandro Vittoria*, Amtliche Berichte, XL, 1919; L. PLANISCIG, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Wien, 1921, p. 433 e segg.; FRIMMEL TH., *Die Terrakottabusten des Alessandro Vittoria im osterreichischen Sammlungen*, 1922, pp. 13-22; SERRA LUIGI, *Alessandro Vittoria*, Roma, Alfieri e Lacroix, 1923; GIUSEPPE GEROLA, *Nuovi documenti veneziani su Alessandro Vittoria*, Venezia, 1925, Premiate Officine Grafiche G. Ferrari, pp. 339-358, ZIPPEL VITTORIO, *Un busto ignoto del Vittoria*, Arte, XXIX, 1926, pp. 73-4.

[2] Vi si lavorava nel 1534.

Fig. 54 — Trento, Chiesa di Santa Maria Maggiore. Vincenzo e Giovanni Gerolamo Grandi: *Cantoria.*
(Fot. Alinari).

l'arte scultoria cinquecentesca abbia dato a Trento, lavorarono insieme Vincenzo Grandi, detto il Vicentino, e suo nipote Giovanni Gerolamo Grandi (fig. 54). Al primo, la tradizione ha attribuito i fortissimi busti in bronzo della Cantoria, mentre l'evidente maggiore arcaismo delle sculture in marmo nel parapetto sembra indicare ivi l'opera del Grandi seniore [1]. Che il Vicentino abbia guardato alle sculture di Tullio Lombardo dimostrano tanto le figure delle *Sibille* entro nicchie, con teste di pesante modulo classico su corpi tozzi, e con tuniche e piegoline calligrafiche, quanto le impalcature architettoniche del *Presepe* (fig. 55) e dell'*Epifania*, benché non si riconosca il modulo di Tullio nel grosso tondeggiar delle forme. Tra gli elementi veneto-padovani s'infiltrano, inoltre, motivi lombardi, come quello, omodeesco, dei tre angioletti cantori nel *Presepe*, e la composizione stessa, nel suo ingenuo disordine, porta ad effetti di varietà pittoresca, a risalti di luce-ombra più proprii dell'arte lombarda che della veneta. Scultore campagnolo, il Vicentino taglia come nel legno le sue rustiche immagini; inesperto del bassorilievo, divien goffo nelle figure di fondo. Goffa è anche la *Madonna* a tutto tondo, grassa contadina infagottata nelle vesti, ma il sole che accende il volto paffuto infonde respiro ai lineamenti ingenui. E piena di rustica forza è la figura del pastore in ginocchio presso il giaciglio, che par uscita, con la cupa testa barbuta e il nodoso bastone, da una tela del bresciano Savoldo. Lo scultore semplice e vivido si delizia ad avvicinare il manto lanoso del somarello al lucido cuoio del bove; muove il gruppo saltellante degli angioletti cantori al ritmo scherzoso della luce e dell'ombra; è maldestro, rustico tagliapietra, ma raggiunge talvolta, come nella gracile figuretta di fanciullo che s'aggrappa alla veste di San Giuseppe, effetti pittorici nuovi alla scuola dei Lombardo.

L'influsso dell'arte veneta di Antonio e Tullio Lombardo s'afforza nella parte inferiore del pulpito, la cui decorazione sembra derivi dalla chiesa di Santa Maria dei Miracoli a Venezia, con un gusto, tuttavia, per lo spessore corporeo delle foglie d'acanto arricciate sugli orli, lontano, e quasi estraneo, alla sottigliezza dei veneti ricami. E mentre di schietta derivazione lombardesca sono i rilievi a piccole figure di stampo classico (fig. 56), allineate col filo a piombo,

[1] Supposizione già fatta dall'Ing. A. Rusconi, che mi procurò gentilmente dati sui due artisti.

Fig. 55 — Trento, Chiesa di Santa Maria Maggiore. Particolare della *Cantoria*.
(Fot. Alinari).

secondo le leggi di un rigoroso parallelismo, nel formare i putti lucidi e grassi contro specchi di marmo scuro, lo scultore esprime tutto il suo gusto pittorico nel rendere, anche valendosi di una indolente posa di sbieco, la tenerezza delle carni molli e il lustro della viscida

Fig. 56 — Trento, Chiesa di Santa Maria Maggiore. Particolare della *Cantoria*. (Fot. Alinari).

pelle, a contrapposto con la superfice opaca di un gran cartoccio di scudo (fig. 57).

Un altro putto, tronco nella fotografia, forma piramide con la gran foglia riccia dello scudo, e par cada riverso, insufflato da luce nella rotondità del suo volume vacuo e leggero. È un particolare di rara bellezza, che rivela una mano d'artista superiore a quella dello scultore del *Presepe* e dell'*Epifania*.

I busti in bronzo di *Profeti* (fig. 59) che si sporgono a guardare da finti oculi aperti del soffitto, tra mensola e mensola, si allontanano dallo stile dei Lombardo, tanto per l'accento personalis-

Fig. 57 — Trento, Chiesa di Santa Maria Maggiore. Particolare della *Cantoria*.
(Fot. Alinari).

Fig. 58 — Trento, Chiesa di Santa Maria Maggiore. Particolare della *Cantoria*.
(Fot. Alinari).

Fig. 59 — Trento, Chiesa di Santa Maria Maggiore. Particolare della *Cantoria*.
(Per cortesia dell'Ing. Rusconi).

simo di rude schiettezza realistica, quanto per il crepitio di luce tra le pieghe dei panni, arrovellate, tumultuose, tormentate alla nordica. La terza che qui presentiamo, in turbante, ha un volto come arso da fuoco febbrile, occhi che sbocciano accesi alla luce, mani e braccia con turgide vene, unghie addentrate nel vivo della carne, con spietato senso realistico. Tali aspetti non rimarranno estranei all'arte del Vittoria: anche quando dalla costruttiva nobiltà del Sansovino e dalla nervosa cifra manieristica di Danese Cattaneo egli avrà tratti gli elementi di una disciplina stilistica ignoti al vigoroso maestro dei busti di Santa Maria Maggiore, serberà qualche espressione di quel suo rude e colorito dialetto natìo.

Nè solo tali busti dovettero attrarre lo sguardo dello scultore Trentino adolescente, ma anche i numerosi bronzetti, opera probabile di Giovanni Girolamo, come può vedersi nel bellissimo secchiello del Museo comunale di Trento col *Giudizio di Paride*, dove il nudo ritorto dalla dea presentata da tergo è davvero degno del Vittoria per fluidità di volume espanso, lieve, pregno di luce. Forse egli vide anche lo stupendo picchiotto in bronzo dello stesso Museo, raffigurante un tondo puttino che scivola lungo il dorso di un leone, con la grazia dell'atteggiamento instabile e le divertenti alucce da processione come tagliate in cartone dorato. In questo spiritoso bronzetto, e in altri, esempio il battente che figura *Giona abbracciato a due leoni*, l'arte del piccolo bronzo di scuola vittoriesca par abbia trovato i suoi prediletti modelli.

Nel 1543, primo anno di sua dimora in Venezia, mentre il Sansovino, suo maestro, stava per ultimare con drammatico impeto i rilievi delle tribune di San Marco, Alessandro Vittoria scolpiva la statuetta in marmo del *Battista*, ora sopra una pila nella chiesa di San Zaccaria (fig. 60). Vi si sente, nel taglio allungato della figura, nel cader del manto dal fianco a terra, nello stringersi di tutte le membra al tronco, un'eco di modi sansovineschi, benchè una opposta sensibilità sia nei due artisti, Jacopo Sansovino, incline a dolci ritmi, a un sereno ideale di grazia e di pittorica morbidezza, il Vittoria appassionato nel rendere l'ardente spiritualità del Santo con l'effetto cromatico di ombre che s'incanalano negli avvallamenti del volto consunto, entro i cavi di un fusto lungo, scheletrico, come arso dal sole rovente del deserto. La slanciata figurina sta eretta,

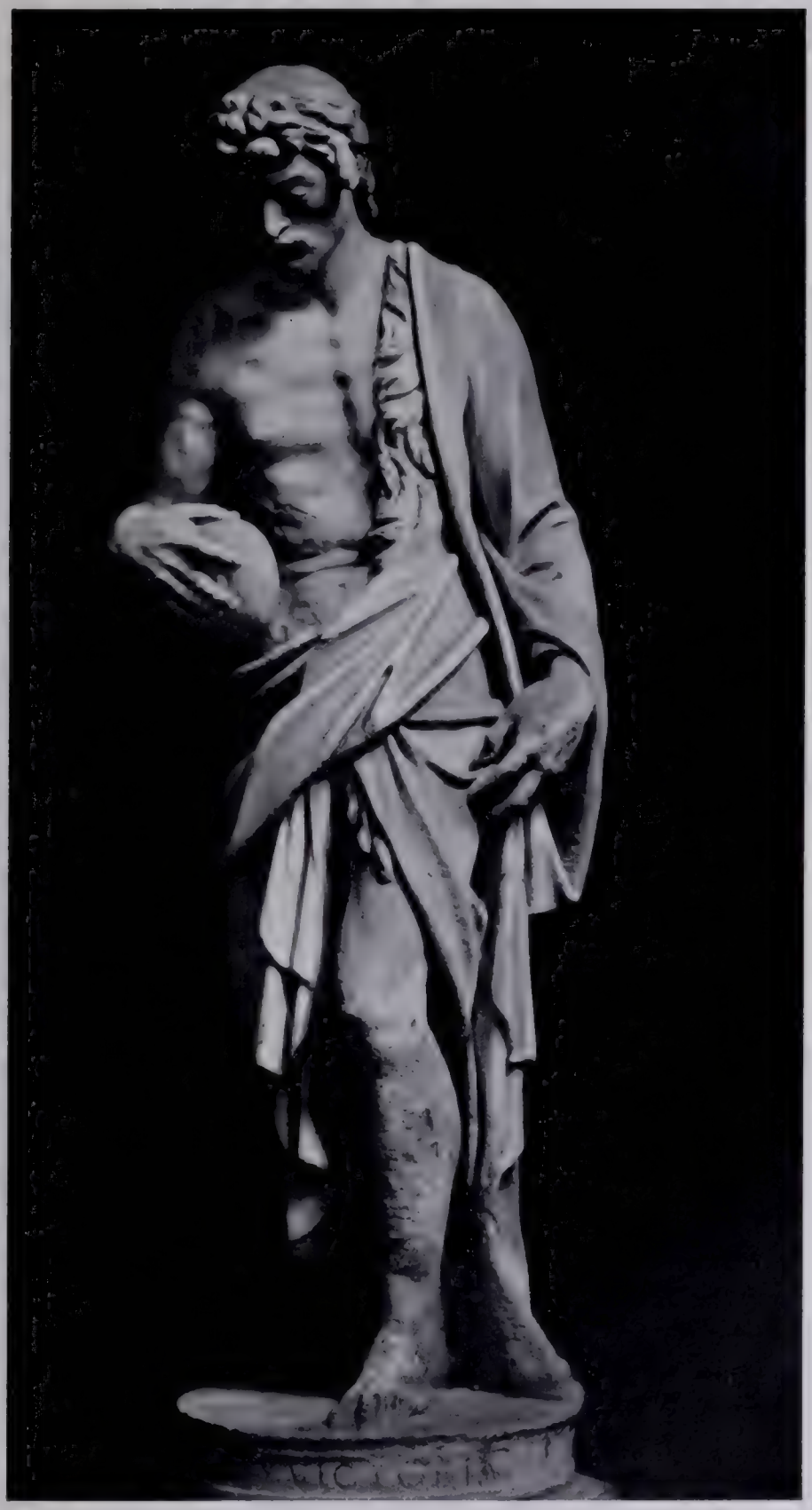


Fig. 60 — Venezia, Chiesa di San Zaccaria. Alessandro Vittoria: *S. Giovanni Battista.*
(Fot. Alinari).

appena inclinata a destra; la pelliccia fascia il petto, deviando dalla verticale tanto da bilanciar l'inclinazione dell'omero destro. Sopra la pelliccia, il manto avvolge in sobrie pieghe il braccio sinistro; s'aggira a fascia sui fianchi; ricade a piombo lungo la gamba destra. Ogni piega del manto, che da tergo commenta l'inclinazione leggera, e come stanca, del torso, accentua l'effetto cromatico decorativo, come ogni ricciolo della fiorita corona che ombra la fronte.

Il realista, il caratterizzatore, che scava con l'ombra le guance del Santo e ne inturgida le palpebre infiammate dal sole del deserto, imprime nell'immagine dell'asceta profonda spirituale bellezza. Sul fianco la destra ossuta, febbrile, preme la ciotola del battesimo, e dall'ombra dei lunghi cincinni il volto doloroso sembra seguire con sguardo affascinato lo scorrer del Giordano a' piedi del Santo. L'ombra falca le guance sotto lo zigomo, le palpebre velano l'occhio chino; dalla bocca schiusa, palpitante, la parola par esca in un sospiro, in un gemito. Tanta è la finezza del profilo consunto da sembrar scolpito in avorio translucido.

L'ombra è lo strumento di cui si vale lo scultore diciottenne per crear intorno all'assorta figura l'atmosfera commossa di un mondo romantico. Tutta penetrata dal mistero che vince l'umana sofferenza del corpo esausto è l'immagine del Precursore. Nulla vede se non l'acqua purificatrice; e par si ascolti, si raccolga nella contemplazione del divino mistero, sola nell'immensità del deserto. Ritrattista e decoratore, il Vittoria del periodo maturo non ci darà un'opera come questa delicata nella sua ardente sensibilità, in quel tremor dello sguardo affascinato dalla grandezza del mondo spirituale che all'occhio stanco si rivela, in quei lineamenti profilati dal cesello dell'ombra.

Nel 1552, in una sua lettera a « Madonna Lucietta Saracina », l'Aretino parla di medaglie del Vittoria, fra queste di una medaglia a lui stesso dedicata e di altra con l'effigie di « Maddalena Liomparda ». Sembra, dunque, che, dopo le prime prove nella statuaria, il giovane scultore trentino si sia dedicato all'arte del medaglista, nella quale la sua ricerca di fioritura decorativa troppo sovente sconfina dalle esigenze dello stile medaglistico, ad esempio nelle effigi di *Maddalena Liomparda*, di *Caterina Sandella* (fig. 61), di *Caterina Chierigata*. Il suo stile ornato di decoratore si compiace

d'inghirlandare di pieghe a festone il proprio ritratto idealizzato nella medaglia con la scritta «Alexander Victoria sculptor» (fig. 61), che ci presenta l'artista sui trent'anni, soddisfatto e sicuro del suo

Fig. 61 — Alessandro Vittoria: Medaglie di *Caterina Sandella*, di *Maddalena Liomparda*, di *Alessandro Vittoria*.

avvenire, sveglio lo sguardo, in un festoso dibattito di luci tra i riccioli della barba e delle chiome e sulle creste delle pieghe. L'incomprensione dello stile medaglistico coincide con la fantastica libertà dell'effetto di colore nella medaglia dell'Aretino (fig. 62), ove la scioltezza pittorica del modellato par sgorghi dall'impeto del pennello di Tiziano. La figura stessa, invadente nella sua corpulenza, presentata nello sfarzo del robone di raso, tagliata senza argine pre-

ciso sull'orlo non rilevato del disco, così da farci sentire più veemente lo scroscio della gran barba e dei rasi spumeggianti, gareggia col ritratto di Tiziano agli Uffizi nel clamore dell'effetto, nella tracotanza della presentazione abbagliante, pomposa.

Lontano da questa libertà pittorica nel comporre le « due feminone di pietra » (fig. 63), che costituiscono i pilastri della porta d'ingresso alla libreria del Sansovino, lo stile del Vittoria s'appesantisce e si raffredda; vien meno la vita nei corpi fasciati dalle vesti e costretti entro accademiche formule.

Fig. 62 — Alessandro Vittoria: medaglia dell'*Aretino*.

Non immuni da tendenze accademiche sono anche le statue eseguite dal Trentino per il clamoroso *monumento Contarini* (fig. 64) al Santo di Padova, gran caminiera del Sanmicheli, sovraccarica di ornati, mal connessa nel clamore dei simboli trionfali: prigioni, armature, tritoni con buccine, divinità marine, la Fama inalberata come stendardo sopra una piramide a gradi, bel motivo architettonico che stona con tutta quella turgidezza di ornamenti a rilievo. Del raccoglimento che l'arte contemporanea fiorentina ancor serbava alle tombe, tra le eleganze del raffinato stile toscano, non è traccia in questo enfatico apparato trionfale, composto di cariatidi, di classici frammenti, di ornati esuberanti. Nella decorazione plastica della tomba Contarini, cui attese dal 1555 al 1558, il Vittoria ebbe molti collaboratori, oltre Danese Cattaneo, autore del busto marmoreo.

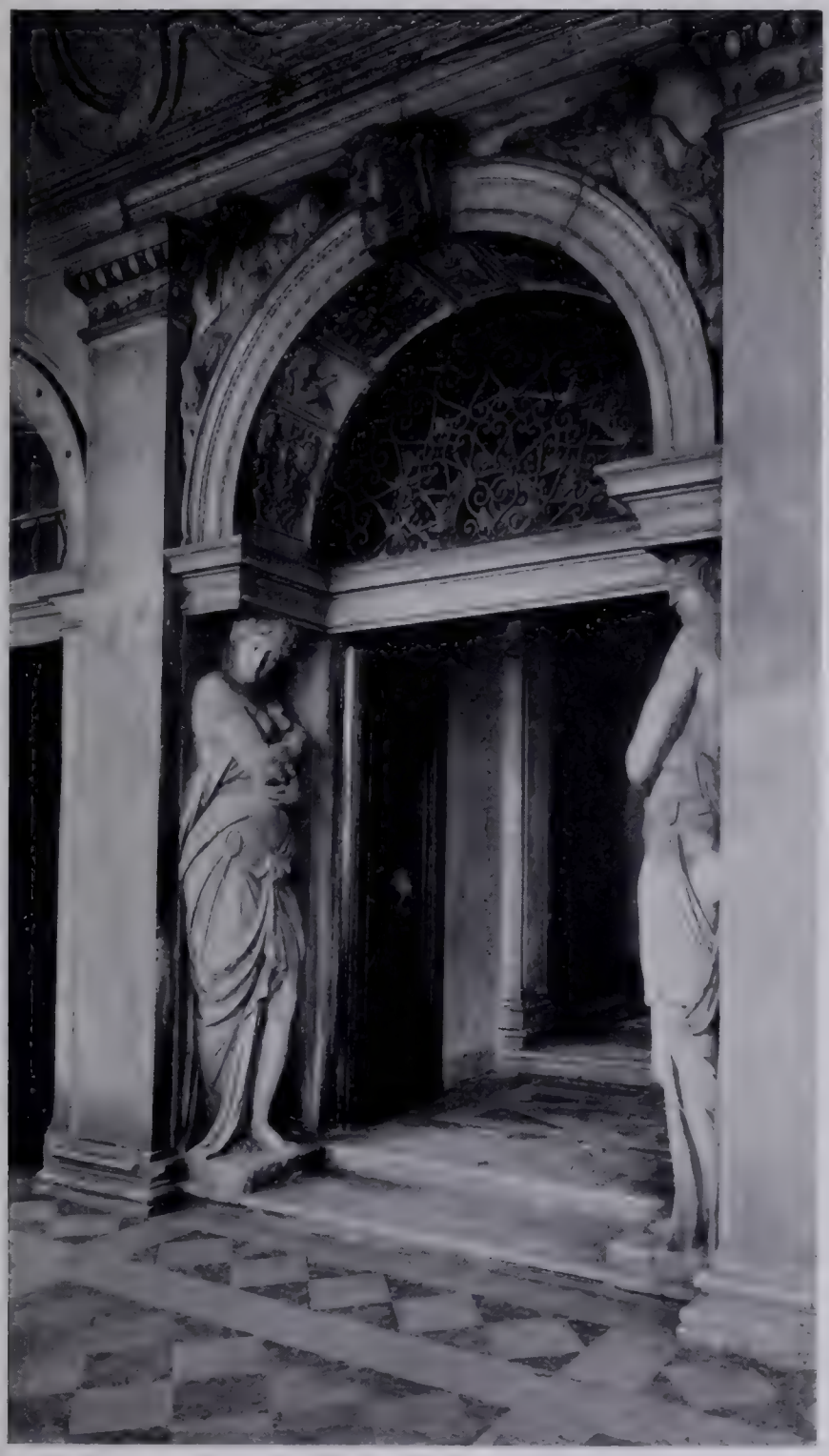


Fig. 63 — Venezia, Libreria del Sansovino. Alessandro Vittoria: *Cariatidi.* (Fot. Böhm).

Fig. 64 — Padova, Basilica del Santo, monumento Contarini.
Alessandro Vittoria: *Cariatidi* a sinistra, la statua di *Teti*, la *Fama*.
(Fot. Alinari).

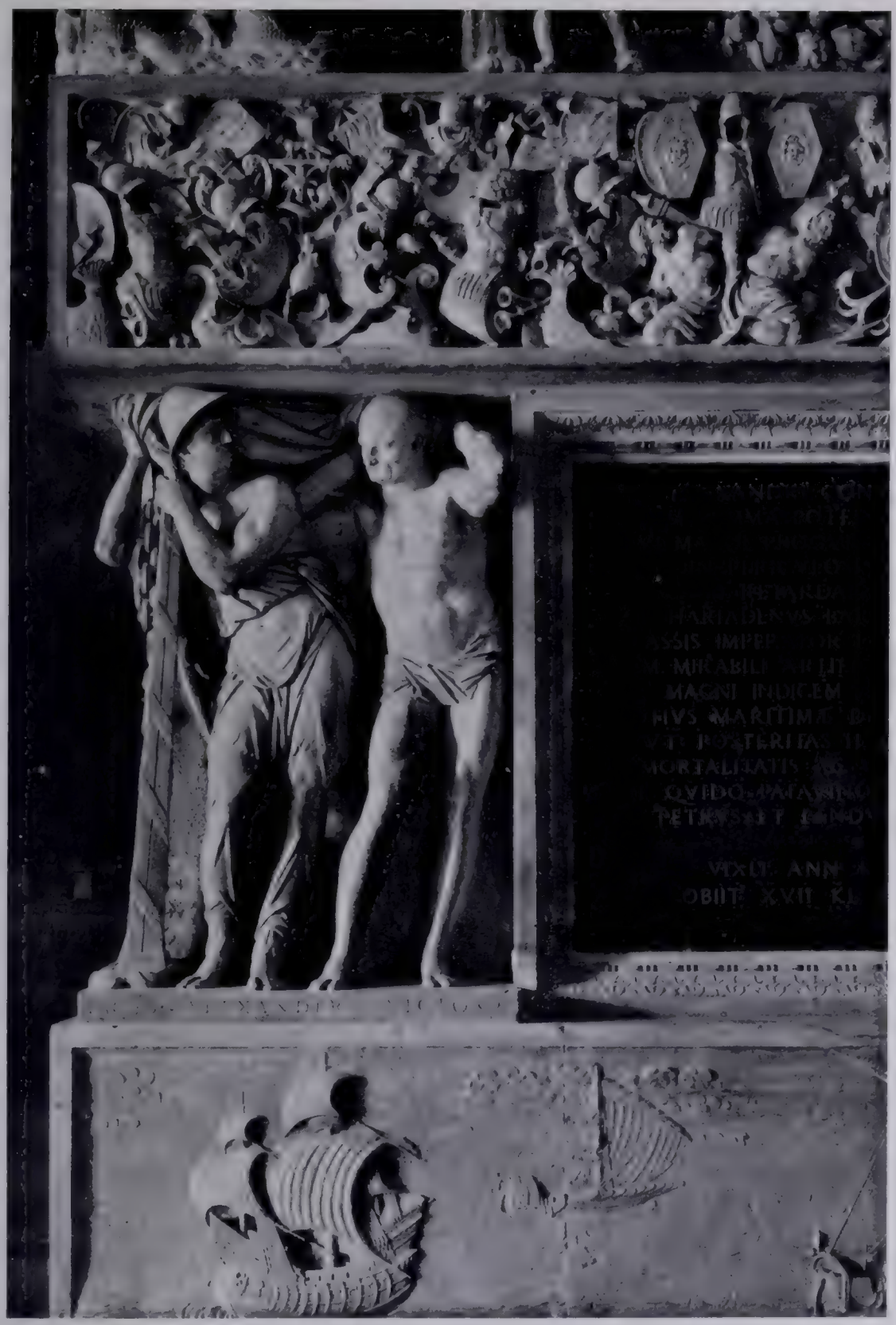



Fig. 65. — Padova, Basilica del Santo.
Alessandro Vittoria: *Cariatidi* nel monumento Contarini.
(Fot. Böhm).

Pose la firma sotto le statue di prigioni-cariatidi (fig. 65) verso la porta, impostate nell'atteggiamento angolare già adottato dal Cattaneo per il *San Girolamo* nell'organo di San Salvatore, e consono alle vivezze cromatiche cercate dal Vittoria nel marmo[1]. Tali figure s'appuntano di spigolo verso una parete della nicchia animata dalle pieghe seriche di una cortina e dall'obliqua di due grandi faci riverse; nel movimento concorde escon dall'ombra alla luce che alleggerisce le forme giganti, effetto non inteso dal collaboratore nel gruppo di schiavi a riscontro, dove non è più sentito neppure il mirabile motivo architettonico ottenuto dal Vittoria mediante drappi, faci, catene (fig. 67). Dallo stesso lato sorge sopra un piedistallo la statua di Teti, studiata sopra un canone di manieristiche eleganze in contrasto con le carni avvizzite di un volto senile ricercato dall'insistenza determinatrice dello scalpello di Alessandro Vittoria. Al vertice del monumento, sopra l'obelisco a gradi di marmo nero, dal piedistallo di un globo, la statua gigante della Fama, sull'aureo scudo delle ali ripiegate, è issata come labaro trionfale. In questa fredda e tornita figura, il Vittoria pone il vertice architettonico della marmorea piramide.

Sei anni dopo aver eseguito il patetico rilievo della *Pietà* nella lunetta della sansovinesca tomba Venier in San Salvatore di Venezia, traduzione pittorica del gruppo giovanile di Michelangiolo con l'aggiunta di due oranti, il *Doge* e *San Francesco* (fig. 68), nel 1563, lo scultore s'appresta a formar le statue per l'altare da lui eretto in una cappella della chiesa di San Francesco della Vigna (fig. 69). Opera del Vittoria è anche l'altare che le racchiude, grande trittico a scomparti avvicinati, come compressi nel senso della larghezza e divisi da colonne sporgenti, con altissimi pulvini. Lo scomparto mediano, a profondo sguscio, è sormontato da un timpano su due pilastrini, prolungamento della nicchia di Sant'Antonio Abate. L'effetto ornamentale si raccoglie nella base, tutta spezzati e sinuosi profili, pretesto a sbalzi di luce e d'ombre, di gusto prebarocco.

[1] Simile posa si ripete nell'agitata figura di un vegliardo eseguita dal Vittoria per la basilica di Vicenza (fig. 66). Qui è palese, anche nel motivo del tronco che offre appoggio al braccio della maestosa figura, l'ispirazione diretta del *San Girolamo* di Danese Cattaneo nella base dell'organo di San Salvatore a Venezia. Ma importa vedere come il Vittoria, traducendo il notevole modello, gareggi in scioltezza pittorica con le argentine figure di Paolo Caliari.

Fig. 66 — Vicenza, Basilica. Alessandro Vittoria: *Statua.*

Stampato su modelli diffusi, comuni, l'insieme architettonico del trittico deve la sua impronta personale alla costrizione in larghezza, a un effetto di restringimento e di slancio verso l'alto, che, seguendo

Fig. 67 — Padova, Basilica del Santo. Alessandro Vittoria: *Cariatidi.*
(Fot. Böhm).

le sagome allungate delle figure, infonde alla fredda massa enfasi e moto. Tutte tre le statue sono firmate dal Vittoria, che nell'immagine di San Rocco, delle altre più fredda, ricorda modelli sansovineschi, senza che le naturali eleganze del Sansovino raggiungano l'accademica figura, fasciata di panni lustri, levigati, rasati, agghindata di riccioli, ricercata con arido verismo nel rilievo di

Fig. 68 — Venezia, Chiesa di San Salvatore, monumento Venier.
Alessandro Vittoria: *Pietà*.
(Fot. Fiorentini).

tendini e vene sul dorso delle mani, declamatoria. Interpretazione di uno dei figli di Laocoonte nel celebre gruppo antico è il *San Sebastiano* (fig. 70), tutto forza ed eleganza nel movimento teso che affusa la forma sul fusto delle gambe raccolte e sprigiona seriche luci dal nitido torso. L'atteggiamento a spira, il cuneo del braccio piegato al gomito, appuntato fuor della nicchia, al modo prediletto anche dal Veronese, il guizzo dei muscoli, l'onda della capigliatura sul volto contratto dal dolore, sveglian nel marmo riflessi di lucido raso, ove trova soddisfazione la sensibilità cromatica dello scultore. Ma specialmente la forza del più energico Vittoria si rac-

Fig. 69 — Venezia, Chiesa di San Francesco della Vigna.
Alessandro Vittoria: *Altare.*
(Fot. Alinari).

Fig. 70 — Venezia, Chiesa di San Francesco della Vigna.
Alessandro Vittoria: *San Sebastiano.*
(Fot. Böhm).

coglie nell'ammantato *Sant'Antonio Abate* e nella sua testa di vecchio falco, resa con penetrante realismo nella cute mobilissima, nell'ombra degli occhi stanchi, profondi, inchiodati alla terra, nella stretta della mano che s'aggrappa alla gruccia, con vene turgide, pulsanti.

Anteriore al 1568, poichè nominata dal Vasari, è la statua di *San Girolamo* (fig. 71) nella chiesa dei Frari, dove la forza drammatica del Vittoria sconfina dai limiti dell'arte sansovinesca. Non vecchio anacoreta è il Santo erto sulla roccia col leone ruggente ai piedi, ma lottatore che infuria contro il proprio corpo atletico, piegando il braccio destro, fibroso di tendini come scorza di vecchio albero, stringendo il sasso contro il petto. Poggia il libro degli Evangeli sull'anca forte, e guarda, s'aggira aggrottando le sopracciglia selvagge, quasi in ascolto di una voce che lo strappi alla contemplazione dei misteri di Dio. I tipici occhi cavi, d'uccello notturno, i lineamenti grifagni, la gran barba arrovellata dal vento, derivan dal gioco delle luci tra l'ombra una tempestosa mobilità, come di turbine che avvolga il tronco gigante. Dall'alto di una roccia, sotto la sferza delle raffiche, non piega l'atleta della chiesa, appuntato lo sguardo a scrutare l'abisso, adunca sul libro la mano ferrea. Non rispondono a questo vigore del tronco le gambe molli e come vacillanti, base fiacca, instabile, al tronco gagliardo.

Presto il Vittoria cominciò a svolgere, a fianco del Sansovino e dell'Ammannati, la sua opera di decoratore, nella quale tenne a lungo il primato in Venezia. Dopo le giovanili prove dei quattro Fiumi e delle « due feminone di pietra », e dopo l'ornamento, tutto sobria eleganza, del palazzo Thiene in Vicenza, egli appresta l'apparato superbo della scala d'oro in palazzo ducale, profondendovi sovrabbondante ricchezza di medaglie, di cammei su fondi a mosaico d'oro, di cartelle a volute elastiche, di genietti brulicanti tra addensati festoni. Anche l'affresco ha parte nell'effetto cromatico, con le piccole composizioni a figure, trattenute da Battista Franco entro i limiti di un accordo di tinte basse e leggiere su fondi grigiognoli, così da accompagnare in sordina lo squillo degli ori.

Temperato nella decorazione del palazzo Thiene a Vicenza, il Vittoria riveste, prima la scala della Libreria, poi la scala d'oro in palazzo ducale, d'un apparato magnifico, onusto di ricchezza. Dalla

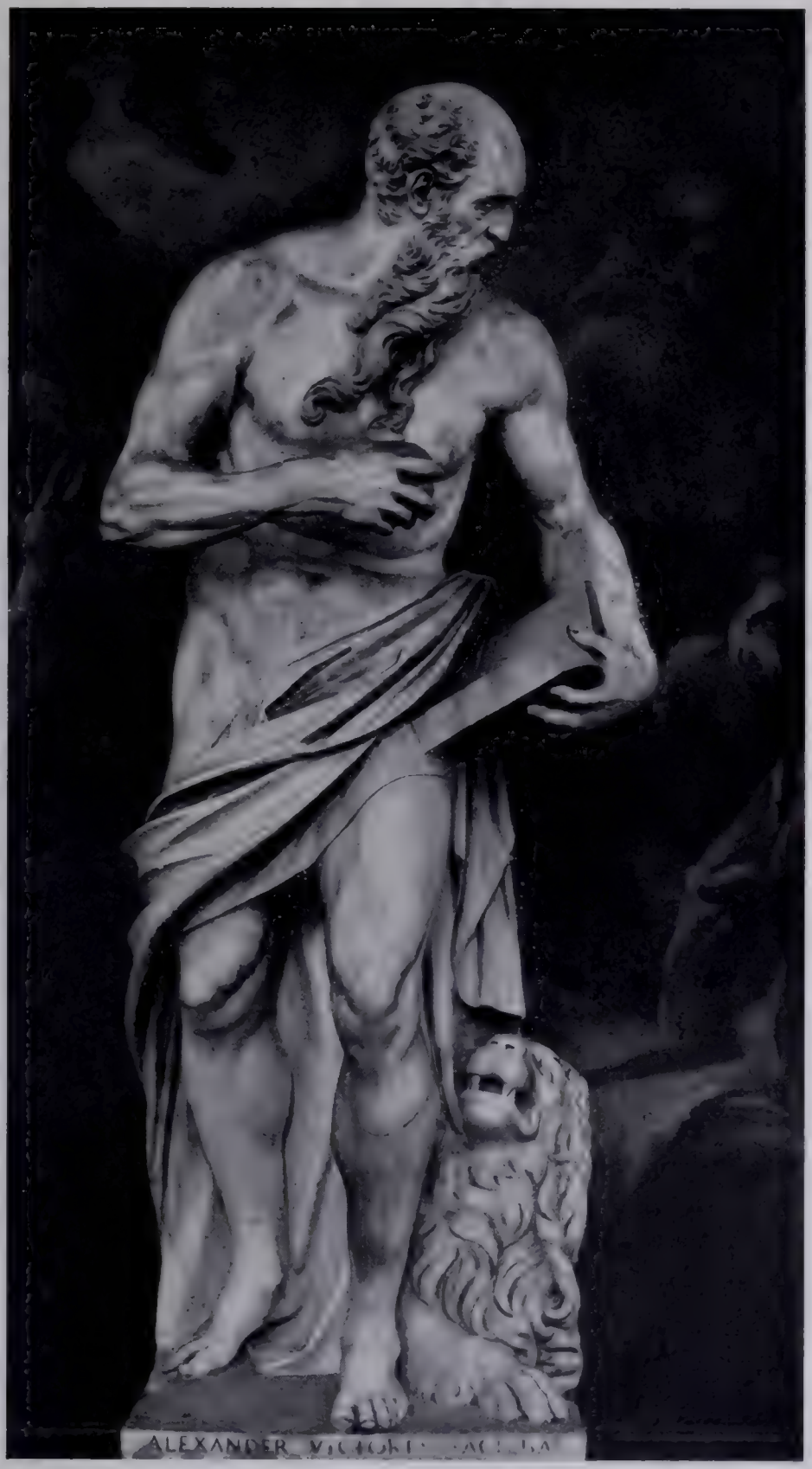



Fig. 71 — Venezia, Chiesa dei Frari. Alessandro Vittoria: *San Girolamo.* (Fot. Böhm).

vôlta della scala d'oro sporgon teste di guerrieri, di oratori, di filosofi; le Vittorie soffiano nelle tube, la Religione presenta le tavole di Mosè; la Storia, la Legge, la Politica stanno tra le corone, le palme, i cornucopi ricolmi, le vampe delle are; sfavilla l'oro tra i festoni gonfi di vigor popolano. È una decorazione tutta sfarzo e colore, che in certi busti modellati in istucco entro i quadratini minori, gettati con sorprendente rapidità pittorica, emula lo sfavillìo della pennellata brillante di Paolo (fig. 72). I motivi ornamentali si moltiplicano, le riquadrature ruban spazio alle storie. Noncurante di chiarire le allegorie e le mitiche figurazioni, il Vittoria vede soltanto la folla delle sue immagini ondeggiar con palme e corone, prender parte al grande apparato coreografico in onore di Venezia regina.

In tanta ressa di motivi non s'allenta mai l'unità della trama: figure e gruppi, disposti negli spazi poligonali con perfetto equilibrio, piegano facilmente, curvan mollemente i corpi, come se in quegli spazi fossero nati e cresciuti. Lo scultore, che ha esordito come medaglista, allunga corpi e membra e li raccorcia, li dilata e li restringe, li distende o li rattrae con arte perfetta entro gli spazi, guidato da un senso istintivo d'equilibrio. Senza perder di vista l'accordo armonioso delle parti, muove le sue figure a danza, ricorrendo ai moduli allungati del Parmigianino per crear forme di silfidi, leggiere come l'aria, con veli fluenti dal corpo snello. Già nel 1558 egli aveva acquistato un libretto di disegni del maestro parmense e una tavoletta raffigurante la Sibilla e l'imperatore Ottavio dal vicentino Battista Pittoni; nel 1560, per il tramite di Andrea Palladio, l'autoritratto già posseduto dall'incisore Valerio Belli; ancora nel 1581 acquisterà disegni di Francesco Mazzola da Michele Damaschino, pittore greco. Trovati i modelli, il Vittoria allunga le figure, le assottiglia (fig. 73), le torce sempre più, schivo a mostrarle di faccia, in atteggiamento di quiete. Costruisce a piramide la figura della *Fama* (fig. 74), ma lo schema geometrico è appena suggerito, attenuato da fluente leggerezza di vesti e di veli, da molle ondeggiar di contorni; il volume della forma, lieve, arioso, s'accorda con la grazia delicata dei movimenti, del volto teso al musicale gioco. Tanta grazia, tanta leggerezza di forma si diffonde nella trama fitta di ornati, ne attenua il peso, ne ingentilisce lo sfarzo. Ovunque è un piroettare di

Fig. 72 — Venezia, Palazzo dei Dogi. Alessandro Vittoria: Particolare della vôlta sopra la Scala d'oro.
(Fot. Caprioli).

Fig. 73 — Venezia, Palazzo dei Dogi.
Alessandro Vittoria: Particolare della vôlta sopra la Scala d'oro.
(Fot. Caprioli).

Fig. 74 — Venezia, Palazzo dei Dogi.
Alessandro Vittoria: Particolare della vôlta sopra la Scala d'oro.
(Fot. Caprioli).

corpi leggiadri, uno scorciar di membra, uno sfuggir di piani, l'ebbrezza della danza. Tali raffinatezze decorative presto divengono

Fig. 75 — Maser (Treviso). Alessandro Vittoria: Particolare decorativo del tempietto.

tipiche, adornano le inquadrature delle grandi tele venete, si ripetono negli edifici dei fondi di Paolo Veronese.

Più che l'ornatissimo frontespizio alla Grotta del Maser (villa Giacomelli), certo eseguito da aiuti su disegno del Vittoria, rifletton

la vivezza immaginativa del maestro alcuni stucchi del tempietto, ove son ritratti rapidamente profilati, e, può dirsi, coloriti, con acuto

Fig. 76 — Maser (Treviso), Tempietto di Villa Giacomelli.
Alessandro Vittoria: *Sant'Andrea.*

senso realistico, tra lo scintillìo dei grappoli e il guizzo delle luci (fig. 75). L'effetto cromatico, intenso e brillante, di certe maschere di fauno sprizzanti luce dai contorti profili non stonerebbe accanto

a brani di Paolo Caliari e del Tiepolo, e veramente riflessi di sete veronesiane colorano l'aguzza figura di *Sant'Andrea con la croce* (fig. 76).

Quando, per la chiesa di San Sebastiano in Venezia, il Vittoria pose a riscontro di un mediocre *San Marco*, certo eseguito da aiuti, una statuina di *Sant'Antonio Abate* (fig. 77), ricordò l'immagine scolpita anni addietro per San Francesco delle Vigne, nella nuova, mossa da un gioco d'ombre più cupo e drammatico. Ammantato nella gran cappa che lo chiude, l'eremita s'aggrappa con la sinistra alla gruccia e alla campanella, chinando nell'ombra il profilo grifagno. La luce vibra sulle palpebre degli occhi stanchi, semispenti, come in un battito di sofferenza. Due rughe e una gonfia vena bastano ad annuvolare la fronte, le forti ossa paion forzarne la pelle; persino la cervice piatta accentua l'oppressione dello sguardo incatenato alla terra. China la testa, par che il Santo scruti nelle tenebre di un abisso a' suoi piedi; e i palpiti della luce sulla fronte aggrottata, sulle palpebre arse, ai margini delle tempie cave, infondono alla maschera del vegliardo qualcosa della vita allucinante, spettrale, di certe figure del Tintoretto.

Anche le pieghe del manto, tranquille a San Francesco delle Vigne, cadon qui lanceolate dal braccio sinistro, spezzando la calma della gran cappa distesa sulle spalle e sul lato destro della figura; e quel contrasto concorre alla tempestosa vita del Santo, che la terra attira e che par si tenga in piedi per forza di volontà. L'energia si concentra nel nodo delle mani incrociate, in pungente contrasto con la senile stanchezza del volto e delle curve spalle. Come offesi da luce son gli occhi stanchi.

Nel 1574 il Vittoria lavorava alla targa commemorativa della visita di Enrico IV a Venezia, esempio di manieristica eleganza (fig. 78). Le due cariatidi muliebri, con forme di raso inguantate nei drappi sottili al modo parmigianinesco, tengon sollevate sul proprio capo corone in gesto leggero che si collega al ritmo della raggiera d'ali d'aquila distese e agli archi dei festoni, alle volute ritorte, ai putti, più che seduti, sospesi sulla cornice superiore della tabella [1]. Ben più vitale nel suo agile frastaglio barocchetto è il ritmo di linee sinuose nella porta in legno della scala d'oro (fig. 79), tipica del Vit-

[1] Ci sembra giusta l'ipotesi del Dott. Zorzi che ad eseguire questa cifrata cartella si sia valso dell'aiuto dei Rubini di Vicenza, suoi nipoti.

Fig. 77 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano. Alessandro Vittoria: *Sant'Antonio Abate.*
(Fot. Fiorentini).

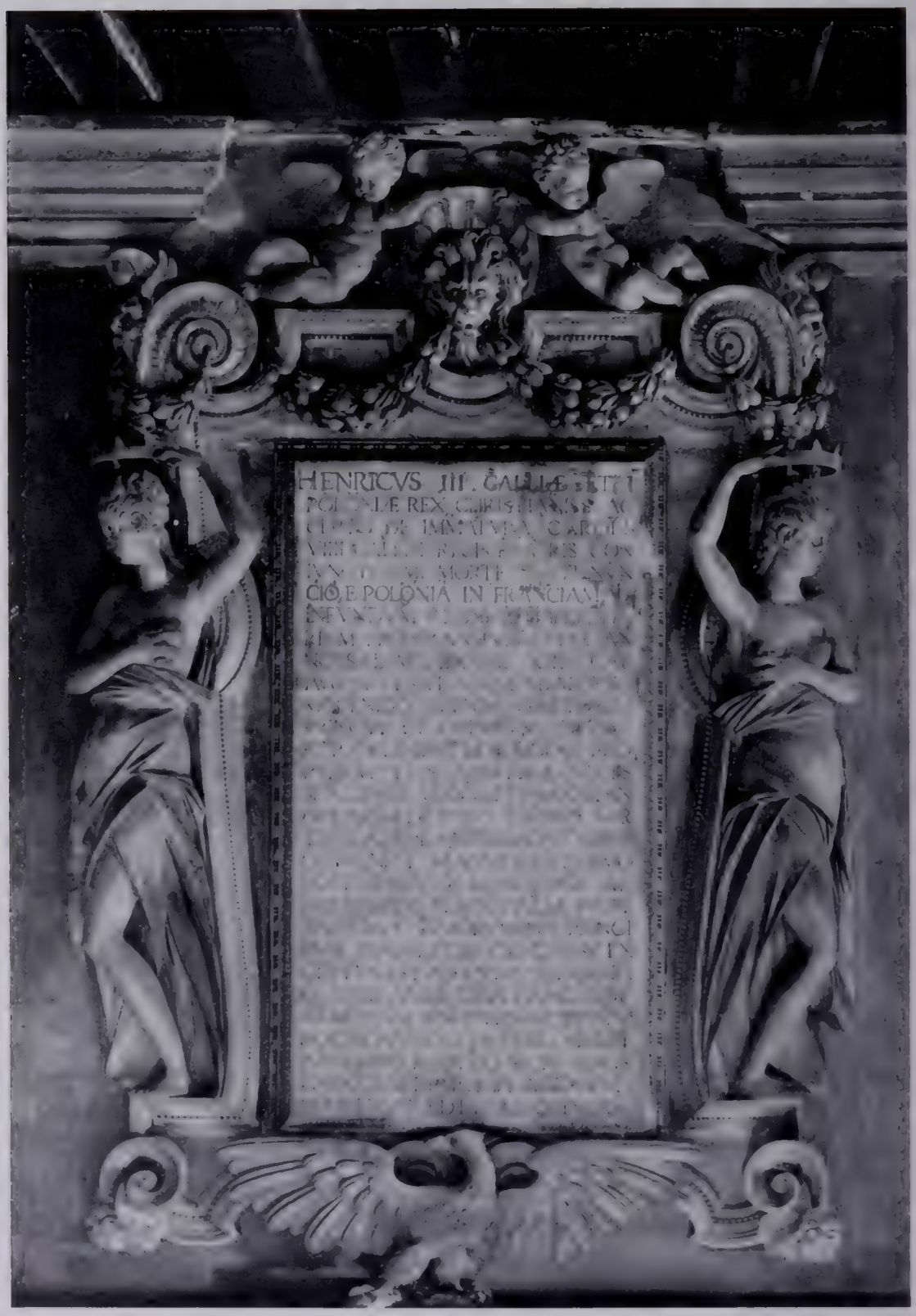



Fig. 78 — Venezia, Palazzo dei Dogi. Alessandro Vittoria e aiuti: *Targa commemorativa.*
(Fot. Alinari).

Fig. 79 — Venezia, Palazzo dei Dogi. Alessandro Vittoria: Porta in legno scolpito. (Fot. Alinari).

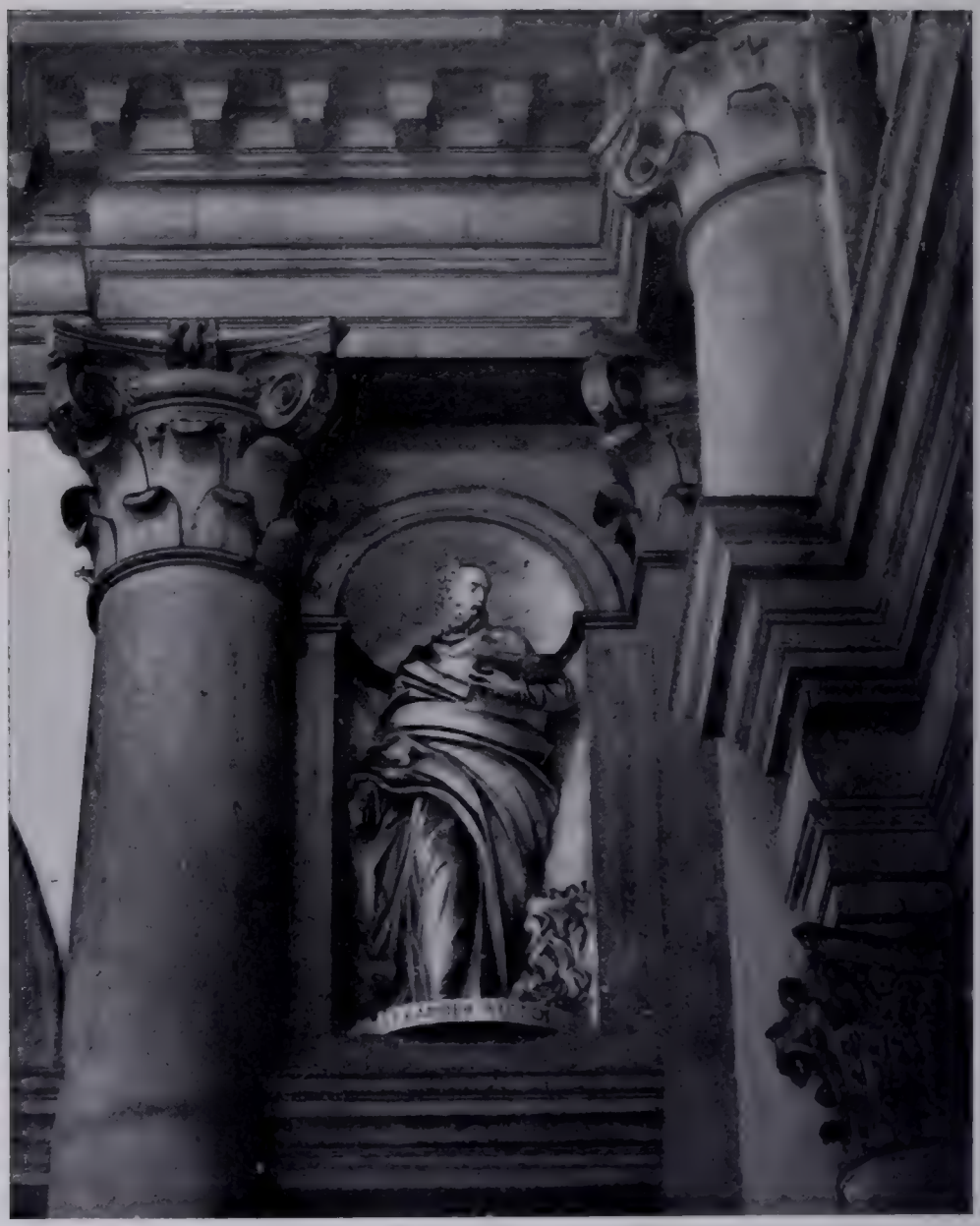


Fig. 80 — Venezia, Chiesa di San Giorgio Maggiore. Alessandro Vittoria: *San Marco.* (Fot. Böhm).

toria, per le volute d'arpa delle cornici e la doppia raggiera della lunetta che aureola lo scudo dogale. Lontano da simili ricerche di elegante grafia il Vittoria compose nello stesso anno le giganti statue in istucco dei *Dottori della Chiesa* per San Giorgio Maggiore, enfatiche e poderose, soprattutto il trionfale *San Marco* (fig. 80), av-

Fig. 81 — Brescia, Museo Civico. Alessandro Vittoria: *Il Redentore.*

vinto e come rapito dalla turbinosa chiocciola del manto, in uno scroscio teatrale di luce. La scultura scenografica e cromatica del tempo palladiano ha un tipico esempio in questo gigante del Vittoria [1].

[1] Per l'altezza eccessiva della nicchia, la colossale figura rimane tronca al basso nella fotografia qui riprodotta.

Sul principio del 1577 lo scultore aveva compiuto, per il monumento del vescovo di Brescia Domenico Bollani, le statue ora nel museo archeologico di quella città. Nella figura mutila del *Redentore* (fig. 81) il senso romantico che altre volte abbiam visto celarsi nel realismo del Vittoria penetra il volto emaciato, infossato, con grandi occhi appannati da tristezza. Prezioso è l'effetto pittorico della barba e della capigliatura come intrecciata di coralli e d'alghe marine. Un capolavoro di calma bellezza plastica è la figura della *Fede* (fig. 82), tornita e lieve nel suo volume conchiuso. La purezza del principio architettonico da cui prende vita l'umana colonna coincide con un senso di nobile eleganza, di leggerezza e chiarore. Scarse e recise sono le ombre che s'incanalano lungo gli orli del drappo a sottolinear l'unità di getto del fusto bellissimo.

Nello stesso anno il Vittoria modellò in istucco, per la villa Pisani di Montagnana, le figure delle Stagioni, seguendo la moda parmigianinesca nell'*Estate* (fig. 83) e nella *Primavera* (fig. 84), ornando di una deliziosa acconciatura di corimbi il fusto dell'*Autunno* (fig. 85), modellato con cerea tenerezza nella plastica unità della forma e abbandonandosi all'estro pittorico nell'*Inverno* (fig. 86) con la gran barba a fiotti, la capigliatura crestuta, le nervature delle pieghe, acute, vibranti. Come nelle maschere e nel *Sant'Andrea* del tempietto palladiano al Maser, il Vittoria sente il colore al modo di Paolo in questa figura che par esca dall'Olimpo di Villa Giacomelli.

Circa questo tempo risale uno dei più rari gioielli dell'arte di Alessandro Vittoria, la statuina bronzea di *San Zaccaria* (fig. 87) sopra una pila della chiesa dedicata a questo Santo, composta a rombo dal manto, che ricade dai fianchi come gran foglia a sgusci profondi e forti nervature, e s'appuntisce sull'aguzzo cranio, ammaccato come da fresche impronte di dita sulla creta. La sensibilità pittorica di una superficie impastata di fluido colore coincide con l'elegante linearismo della forma sentita direttamente traverso moduli manieristici, con tale complessità e rarità d'effetti da far pensare, come per la principale corrente manieristica toscana, a influssi oltremontani e, quasi, a un ritorno di gusto gotico fiorito. La preziosa figura, che sorge come pianta dalle sue radici abbarbicate al terreno, si rivede ingigantita nella grande statua sul portale della chiesa (fig. 88), opera di un traduttore cui sfugge la sensibilità pit-

Fig. 82 — Brescia, Museo Civico. Alessandro Vittoria: la *Fede*.

Fig. 83 — Montagnana, Villa Pisani. Alessandro Vittoria: *l'Estate.*
(Fot. Danesin).

Fig. 84 — Montagnana, Villa Pisani. Alessandro Vittoria: la *Primavera*.
(Fot. Danesin).

Fig. 85 — Montagnana, Villa Pisani. Alessandro Vittoria: l'*Autunno*.
(Fot. Danesin).

Fig. 86 — Montagnana, Villa Pisani. Alessandro Vittoria: l'*Inverno*.
(Fot. Danesin).

torica del modello. Gli occhi del Santo sul portale, aperti sotto la fronte liscia, cancellano dal volto l'impronta di mistero che suggella lo sguardo della statuina, e lo nasconde dietro palpebre appena schiuse, come orli di cicatrice sbiancati dal sole.

Tra il 1581 e il 1583, il Vittoria attese alla pala d'altare in bronzo per Giovanni Fugger, ora nella raccolta del Dott. Preston S. Satterwithe a New York[1]. Vi rappresentò l'*Annunciazione* (fig. 89), certo ispirandosi alla pittura di Tiziano nella chiesa del Salvatore a Venezia. Comporre una pala a rilievo sulle tracce di una pala dipinta è certo tentativo di gusto discutibile, fortunatamente non ripetuto altrove dal Vittoria, ma bisogna riconoscere che l'effetto di luce ottenuto dallo scultore rivela una sorprendente sensibilità pittorica, un'arte ricca di ogni accorgimento nel lavorar le superfici, ora sgusciandole come il velo della Vergine, ora sfaccettandole come il manto dell'angiolo, sempre acuendo le nervature delle pieghe, affilando e spezzando gli spigoli per ottenerne rifrazione di luci, scintillìo. Benchè il piano di base rimanga uniforme, e non giungano le possibilità dello scultore a rendere in qualche modo l'atmosfera densa del prototipo, l'obliqua via che s'apre fra gli sciami d'angioletti a volo suggerisce l'impressione di una corrente di luce che dall'alto s'abbatta sulla Vergine, dall'inginocchiatoio ritorta verso il celeste messaggero. Partito da un principio falso, e cioè dal trasporto di una composizione dipinta in una composizione scultoria, principio che gli impedisce di rendere, come Donatello fece, il vibrar pittorico della luce dai primi agli ultimi piani dei suoi rilievi, il Vittoria rivela in questo tentativo tutta la sua stupefacente bravura tecnica, le risorse di una sensibilità pittorica sempre desta e viva. Sfoglia le nubi strato sopra strato, sgusciandole a conchiglia e rilevandone gli orli arricciati per emular le orlature incandescenti dei nugoli tintorettesch, e ottiene l'effetto di un propagarsi, di un diffondersi festoso di luci nel cielo, d'un movimento istantaneo e veloce; scava il velo della Vergine, di elegante cifra decorativa, per avvolgere la bella figura in un gorgo luminoso; scompone le superfici, sfaldandole, frantumandole con nordica furia, sprizzando dal tocco rapido stille di fuoco. Lo scoppio di luce nell'ombra che avvolge l'Annunciata

[1] Pubblicata dal PLANISCIG in *Rivista di Venezia*, gennaio 1933.

Fig. 87 — Venezia, Chiesa di San Zaccaria.
Alessandro Vittoria:
Statuina del Santo sopra una pila d'acquasanta.
(Fot. Alinari).

Fig. 88 — Venezia, Chiesa di San Zaccaria.
Alessandro Vittoria e aiuto: Statua del Santo, sul portale.
(Fot. Alinari).

Fig. 89 — New-York, Collezione Preston S. Satterwhite.
Alessandro Vittoria: Pala Fugger.

tizianesca si trasforma in festoso crepitìo di faville, che dalla vela al vento del manto di Maria si propaga ai cherubi folleggianti e alle nubi sospinte dall'aria. Lo spirito del Vittoria è tuttavia, certo, più che in alcuni suoi busti lontano, in questo prodigioso rilievo, dallo spirito degli eroi del pennello veneto, proprio per aver voluto seguirne da vicino le trame. Tutti gli accorgimenti della sua pittorica sensibilità non riescono infatti a trasportar le scintillanti figure, le nubi incandescenti, in un libero fondo di luce.

Nello stesso anno 1583 veniva compiuta, su modello del Vittoria, tra due angioli ad ali spiegate, la tiepolesca Vergine sul vertice della scuola di San Fantin (fig. 90), tutta nel fremito dell'aria che sta per aprirsi al suo trionfale volo.

Traverso un'estrema semplificazione plastica si attua la visione cromatica del Vittoria nelle figure di *Santa Caterina* e di *San Daniele* sull'altare dei merciai a San Giuliano (fig. 91), dove il lento volger delle forme arrotondate offre alla luce ampiezza di superfici morbide. Pesanti e levigati come nitido cuoio, i drappi aderiscono al nudo, contribuendo alla sintesi plastica della forma; sintesi che conduce alla meravigliosa espressione architettonica della ruota di *Santa Caterina* (fig. 92), mentre il leone del profeta *Daniele* (fig. 93) par dissolversi in liquidi fiotti di colore. Colore e plastica s'intensificano, quasi la luce s'impasti nelle tenere carni.

Alla morbidezza pittorica delle statue contrasta l'incisività del rilievo raffigurante, nel basamento, la *Natività della Vergine* (fig. 94), il cui disegno fine calligrafico lascia trasparir gli studi parmigianineschi del Vittoria. Con simile nitore d'intaglio in pietra dura, minuto e prezioso, sono eseguite le erme alate della predella, gingilli usciti dalle mani del decoratore principe di Venezia cinquecentesca, con i delicati profili, le trine della gonna fogliacea, le volute del diadema ritorte ad agganciar le teste ai capitelli, gli aguzzi artigli che uncinano i piedistalli. La squisitezza del motivo decorativo s'immedesima con la ragione architettonica delle figurine che guardano con occhi come abbagliati da luce.

Sempre nella chiesa di San Giuliano, negli stucchi della vôlta sopra la Cappella del Sacramento, il Vittoria, con l'aiuto del plastico Ottaviano Ridolfi, diede, verso la fine del decennio 1580-90, un affascinante esempio di decorazione prebarocca. Qui tutto danza, sotto

Fig. 90 — Venezia, Scuola di San Fantin (ora Ateneo Veneto). Alessandro Vittoria con l'aiuto di Agostino Rubini e di Andrea dell'Aquila: *L'Assunta e due angeli.* (Fot. Alinari).

Fig. 91 — Venezia, Chiesa di San Giuliano.
Alessandro Vittoria: Statue e ornamenti dell'altare della Scuola dei Merciai.
(Fot. Böhm).

Fig. 92 — Venezia, Chiesa di San Giuliano. Alessandro Vittoria: *Santa Caterina.*
(Fot. Böhm).

Fig. 93 — Venezia, San Giuliano. Alessandro Vittoria: *Il profeta Daniele.*
(Fot. Böhm).

Fig. 94 — Venezia, Chiesa di San Giuliano. Alessandro Vittoria: *Natività della Vergine.*

le mani del grande coreografo: volute, ghirlande, fanciulli che paion sbocciati nei giardini emiliani del Correggio o del Parmigianino, paffuti e leggeri; e il finto bronzo dei cammei avviva di cupe luci l'accordo del bianco con l'oro (fig. 95).

Un effetto pittorico parallelo a quello delle statue sull'altare di San Giuliano si ritova nelle altre, in bronzo, di *San Giovanni* (fig. 96) e dell'*Addolorata* (fig. 97), nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo[1], solcata, la prima, da scintillanti vertebre di pieghe, chiusa nell'ombra l'altra stupenda figura che mette il Vittoria a fianco del Tintoretto nella interpretazione drammatica di motivi michelangioleschi. Il volume ampio, la posa, il serrar delle mani attanagliate nella stretta di un muto spasimo, ricordano indubbiamente le Vergini a pie' di croce disegnate da Michelangelo, eppure la personalità del Vittoria mai si è espressa con maggiore evidenza che in questo cader greve di drappi, in questo errar di barlumi nell'ombra della cappa lucente. Il pittoricismo nordico si fonde anche qui con la grandiosità del michelangiolesco volume, e il dramma s'addensa nell'ombra del manto funereo. China la Vergine il volto disfatto da lacrime, e par che un abisso s'apra ai suoi piedi.

Alle esigenze scenografico-decorative di Venezia palladiana piega il michelangiolismo nel pugnace *San Giovanni Battista* (fig. 100) del duomo di Treviso, negli agitati *Atlanti* (fig. 101) di Palazzo Rezzonico, di un michelangiolismo tormentato e risolto in lampeggiar di plastici volumi, anche nel *San Girolamo* (fig. 102) della chiesa dedicata ai SS. Giovanni e Paolo, visione di forma tortile non così tornita e morbida come nelle statue della chiesa di San Giuliano, da cui s'allontana per crudezza di ombre scalpellatrici. Il tipo del Santo è ancora quello della statua nella chiesa dei Frari, e simile l'atteggiamento tortile; ma l'atleta dei Frari è qui vinto, accasciato: le braccia pendono inerti, l'artiglio della destra, che ghermiva il libro, si muta nella gran mano anatomicamente descritta; le gambe, già

[1] Si possono aggruppare con queste figure le statuine bronzee del *Battista* (fig. 98), e di *S. Francesco* (fig. 99) su pile di acqua santa, in S. Francesco della Vigna, teatrali nel gesto, intense d'effetto pittorico, specialmente la prima, tutta vibrante di riflessi che scivolano sui rilievi dei muscoli e sprizzano acuti dagli spigoli delle pieghe. La figura di *San Francesco*, nella sua torsione improvvisa e violenta, viene in diretta linea dalla tradizione gotica, tenace in Venezia. Un'acuta sensibilità nervosa tende le costole delle pieghe come le dita allungate, tentacolari, della sinistra distesa.

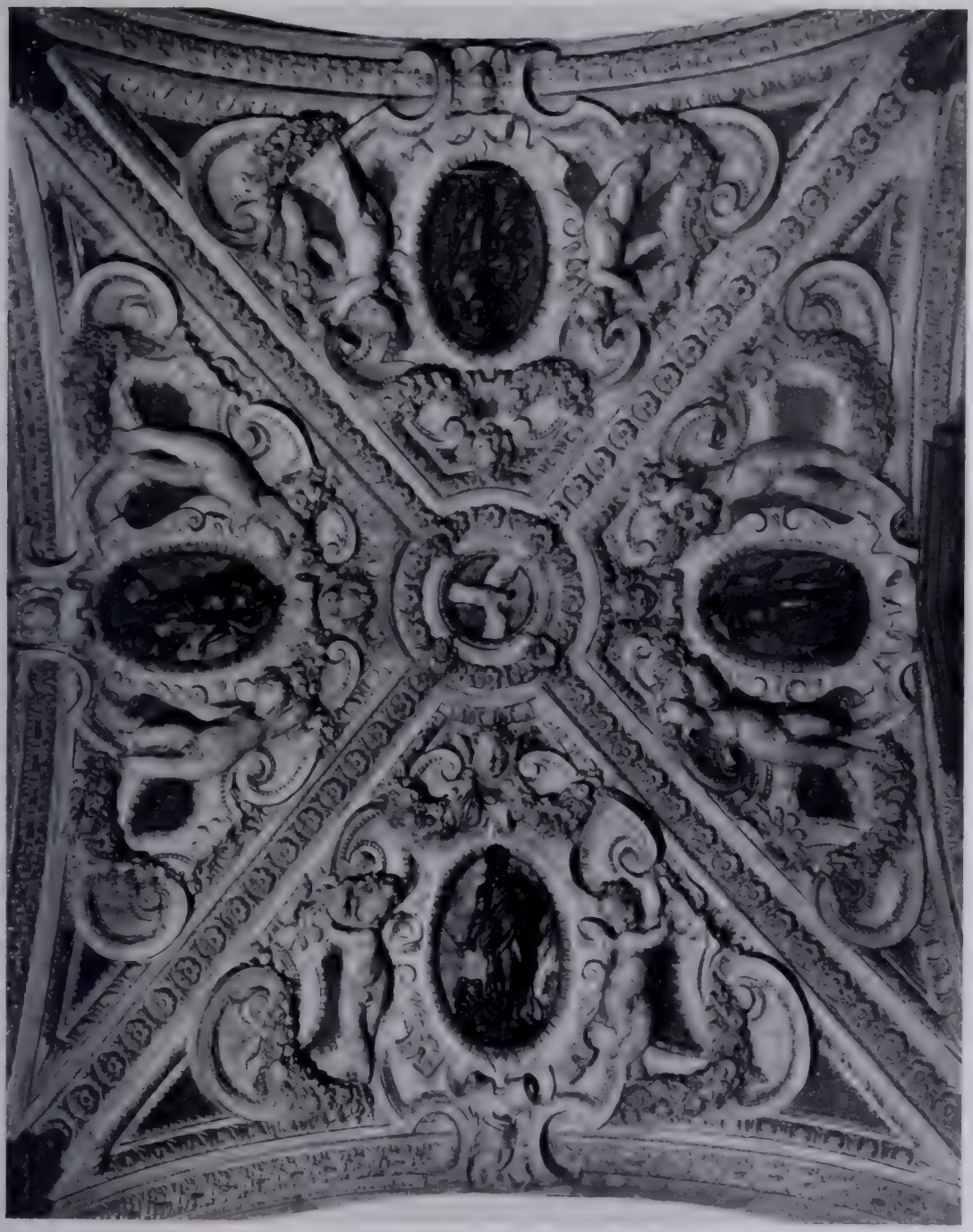


Fig. 95 — Venezia, Chiesa di San Giuliano. Alessandro Vittoria e Ottaviano Ridolfi: Decorazione di vôlta.
(Fot. della R. Sovrintendenza di Belle Arti a Venezia).

Fig. 96 — Venezia, Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo.
Alessandro Vittoria: *San Giovanni.*
(Fot. Fiorentini).

puntellate con forza alla roccia, piegan sfinite sul dorso del leone. Tutta realistiche accentuazioni è la testa incisa da ombre di spasimo, che s'addentrano nei solchi delle guance consunte, nell'arco doloroso della bocca, nell'abisso degli occhi cavi. Resi come in uno scorticato

Fig. 97 — Venezia, Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo. Alessandro Vittoria: *L'Addolorata.*
(Fot. Fiorentini).

son le vene e i tendini del braccio e della mano poggiati sul libro; l'altra mano, col sasso, ricade esausta, senza più forza di colpire. La

Fig. 98 — Venezia, Chiesa di San Francesco della Vigna.
Alessandro Vittoria: il *Battista*.
(Fot. Fiorentini).

tendenza romantica, che talvolta traspare dalle opere del Vittoria, si compenetra con l'acuto realismo della testa torturata, esausta.

Ma l'epidermide serica delle statue di *San Giuliano* torna a brillare al fruscìo della luce nelle statue messe dal Vittoria a corona-

Fig. 99 — Venezia, Chiesa di San Francesco della Vigna.
Alessandro Vittoria: *San Francesco.*
(Fot. Fiorentini).

Fig. 100 — Treviso, Duomo.
Alessandro Vittoria: *San Giovanni Battista.*
(Fot. Böhm).

mento di porte in palazzo dei dogi. Sopra una porta della sala dell'Anticollegio (fig. 103) siede *Venezia tra la Giustizia e la Prudenza*

Fig. 101 — Venezia, Palazzo Rezzonico. Alessandro Vittoria: *Atlanti.*

(fig. 104), Venezia col leone nel mezzo sopra un piedistallo a corolla che stacca con leggerezza il gruppo arrotondato dal pilastro di base, le altre due figure distese sulle cornici del timpano spezzato. Pacifica, Venezia ammansa con la mano carezzevole il leone di San Marco, e i fitti acuti spigoli delle pieghe l'avvolgono in un lampeggiar

Fig. 102 — Venezia, Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo.
Alessandro Vittoria: *San Girolamo.*
(Fot. Fiorentini).

di rasi corruschi. La posa delle statue di Michelangelo sulle tombe medicee è ricordata nelle figure laterali, ma quasi per meglio farci sentire la pastosità di una forma soffice, abbandonata sul piano inclinato del timpano, tornita sotto le vesti come di sottile cuoio. Le

Fig. 103 — Venezia, Palazzo dei Dogi.
Alessandro Vittoria: Particolare della Sala dell'Anticollegio.
(Fot. Anderson).

Fig. 104 — Venezia. Palazzo dei Dogi. Alessandro Vittoria: Statue decorative sopra una porta nella sala dell'Anticollegio.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 105 — Venezia, Palazzo dei Dogi. Alessandro Vittoria e aiuto: Statue decorative sopra una porta della sala delle quattro porte. (Fot. Fiorentini).

pieghe, a nervature angolari, s'allentano sulle persone distese, in un calmo ritmo di luce che s'accelera in alto, tra i gironi di pieghe avvitate alla tonda figura di Venezia, centro architettonico del gruppo. Non è maestà nell'immagine della donna carezzevole presso il leone ringhioso, come se il Vittoria, altrove grandioso, sfugga di proposito ogni posa solenne per mettere all'unisono con la decorazione scintillante della sala, con le cartelle e i fregi a volute barocche, il gran cartoccio serico di Venezia sul fiorone di base.

Astruso il soggetto proposto al Vittoria per altre statue nella sala delle quattro porte: la *Vigilanza* fra l'*Eloquenza* con i simboli della luna, del serpe e del caduceo, e la *Facilità dell'eloquio* (fig. 105), ma lo scultore non se ne preoccupa, intento solo alla festa dell'apparato. Ai lati della goffa Vigilanza, pasciuta chioccia umana, l'Eloquenza e la Facilità dell'Eloquio s'aggirano nell'involucro rasato dei drappi, costruite dal ritmo stesso della luce, che s'acuisce sulle costole tese della figura a destra e freme gioiosa sulle stoffe alianti e tra i capelli al vento della sua compagna canora.

Anche nella trasformazione del monumento tombale in targa ornata il Vittoria spiega il suo gusto decorativo per riccioli e svolazzi. Così i putti della targa di Giambattista Peranda, eseguita nella bottega del Vittoria (fig. 106), con grosse teste e nudi rotondi, forman chiocciolonì sopra le chiocciole della cimasa, e quella pienezza di volume è appena sorretta dalla tensione faticosa di qualche voluta. Schematico è il busto, forse scolpito dai Rubini, nella grande conchiglia che lo stacca per contrasti d'ombra dai lucidi riflessi delle stoffe e dei putti: aguzzo è il modulo del volto, come quello delle pieghe taglienti, dure.

Il dramma pittorico del Vittoria raggiunge la massima tensione in una delle sue ultime opere, il *San Sebastiano* a riscontro di un manierato *San Rocco* in un altare della chiesa di San Salvatore (fig. 107), tutto aggetti, rientranze, spezzature d'articolate cornici, da cui par nascere la posa del Martire, disperata, fremente, drammatica (fig. 108). Tutto il corpo tirato, teso con sforzo, soffre, dolora: torso abbarbicato alla colonna, testa riversa, braccia e gambe convulse, dicentrate. La luce cade sulle sporgenze del ginocchio, del gomito, del mento, acuta. Il torso bitorzoluto risplende; la testa, con violenza arrovesciata, si sottrae al nostro sguardo come in uno strappo, nella

lacerazione del dolore. Effetto plastico e pittorico s'identificano: la luce, che guizza tra le fibre labili del tronco d'albero, inturgida il

Fig. 106 — Venezia Palazzo Patriarcale.
Bottega del Vittoria: Monumento a *G. B. Peranda.*
(Fot. Caprioli).

torso del Martire; e par ne dilati le pareti, le schianti in un grido di spasimo. Come il Tintoretto nel periodo michelangiolesco, il Vittoria fa della luce strumento alla rapidità del dramma, mentre nella stupenda maschera a chiave dell'arco lumi e ombre si fondono a dar morbidezza, pastosità di colore alle carni, veli d'incanto all'oc-

Fig. 107 — Venezia, Chiesa di San Salvatore. Alessandro Vittoria: *Altare.*
(Fot. Fiorentini).

Fig. 108 — Venezia, Chiesa di San Salvatore. Alessandro Vittoria: *San Sebastiano.*
(Fot. Böhm).

chio annebbiato, fremito d'ali alle chiome agitate dal vento (figura 109).

Dopo quest'ultima grande rivelazione della sua pittorica sensibilità, lo scultore trentino diresse i lavori del proprio sepolcro in San Zaccaria (fig. 110) [1], ove il busto si vede drappeggiato alla romana, come in una nicchia a fondo scuro limitata da due cariatidi, che ripeton il tipico modulo parmigianinesco inguantato nei drappi. Le due cariatidi reggon la trabeazione su cui si curvano e s'aggirano a spira i tronchi della cimasa, elastici, scattanti nella loro pienezza. Sono massicci come i chioccioloni della targa di Gio. B. Peranda, ma accompagnano di slancio le linee snelle del monumento e del busto sull'agile piedistallo, e con l'aggetto delle cornici a grandi corna ricurve animano d'ombre la cimasa. Seggono su quei tronchi di timpano, come per gioco, due putti con squadra e archipenzolo, e tra le spire, a unirle, una fanciulla con in mano una rosa, premio all'artista operoso: giovinezza, fanciullezza lieta annidati sulle barocche poltrone della cimasa, rallegrano, e sembrano alleggerire il cappello della targa funebre. Non fu eseguito da lui, ma da uno scolaro che impicciolisce le forme del maestro, per infondere in esse grazie infantili, scherzose leggiadrie, quasi un soffio di *humour* settecentesco, dilettandosi di rifrazioni e cangiantismi con la preziosa sensibilità di un Baroccio: affine al plastico Ottaviano Ridolfi, il cui gusto barocchetto nel modellare le teste infantili si riconosce, anche traverso il disegno del Vittoria, nel soffitto della cappella del Sacramento in San Sebastiano [2]. La *Scultura*, con un volto di pastorella

[1] Sempre più il Vittoria ricorre all'opera di aiuti, come può vedersi nell'altare di San Giacomo a Rialto.

[2] Alquanto antecedenti sono i putti dell'altare di San Saba in S. Antonino, così lievi e armoniosi da sembrar usciti dalla tarda tradizione del Correggio (fig. 111). Come di cera è il nudo pieghevole, soffice, tenero; e le rifrazioni di luce sul volto chino tra l'ombra, sulle palpebre molli, il capriccio delle ali scherzosamente appuntate, la grazia del movimento a ghirlanda, l'effetto cromatico instabile e lieve, son come anticipo di settecentesche squisitezze. Questo piccolo ceroforo che guarda giù curioso potrebbe dar la mano ai Cupidi biondorosa di Francesco Boucher.

Vicini a questi della chiesa di Sant'Antonino per movimento melodico, tenera grazia e modulo di forme, benchè certamente di altra mano, son gli incantevoli putti aggrappati alla figura della *Carità* (fig. 112), che fiancheggia, con l'altra bellissima della *Fede*, la tomba di Marcantonio Memmo in San Giorgio Maggiore, più tardi eseguita, circa un decennio dopo la morte del maestro trentino. Son lavori di plastico derivato dal Vittoria, guidato nelle sue opere da un istinto d'armonia e di dolcezza, del tutto personale, e da un gusto, più vicino a quello del Campagna che del Vittoria stesso, per le superfici tenere, disfatte da luce, vellutate.

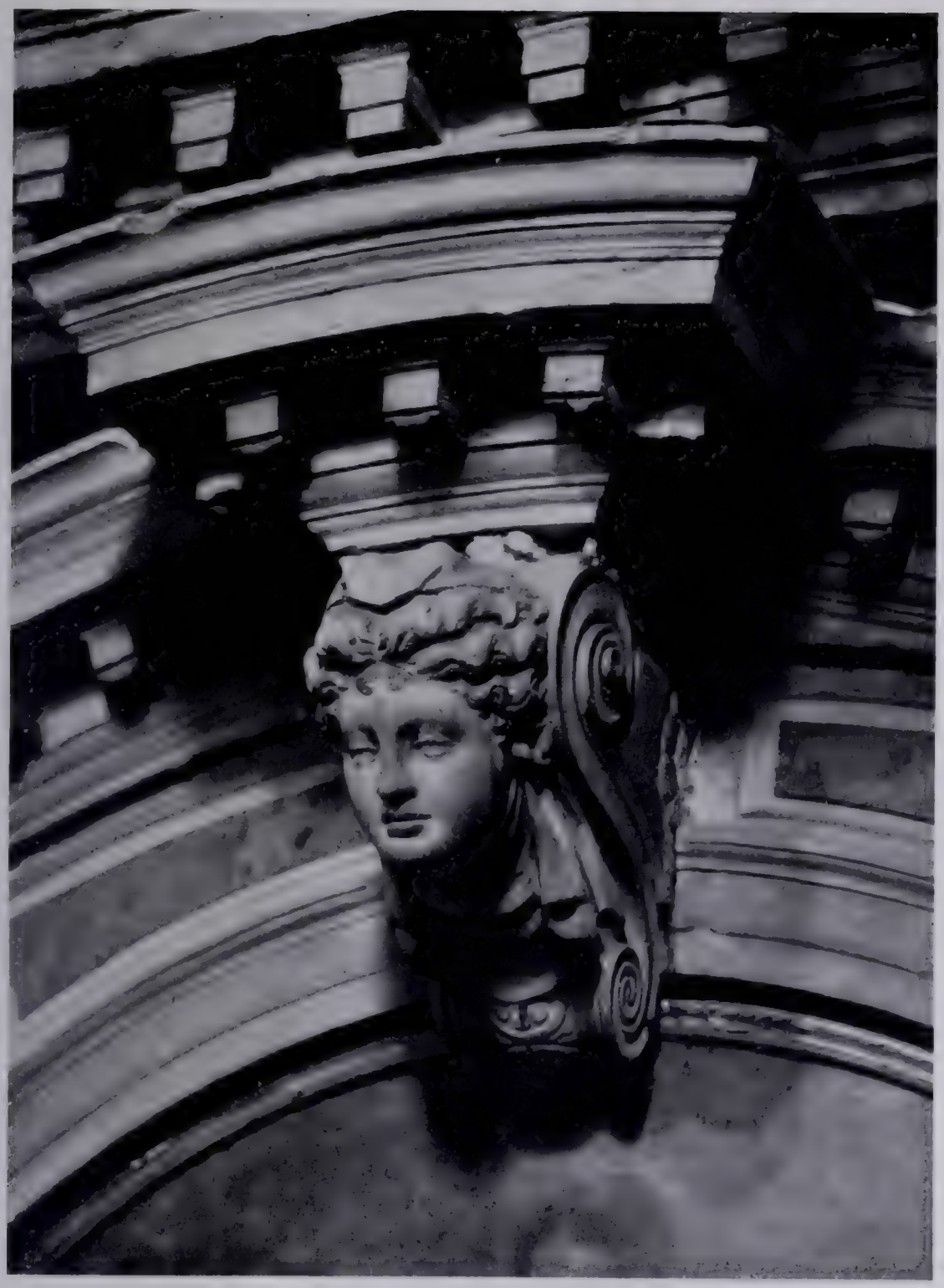


Fig. 109 — Venezia, Chiesa di San Salvatore.
Alessandro Vittoria: Particolare dell'altare dei Santi Rocco e Sebastiano
(Fot. Fiorentini).

Fig. 110 — Venezia, Chiesa di San Zaccaria.
Bottega del Vittoria, su disegno del Maestro: Tomba di *Alessandro Vittoria*.

arcadica, si china a guardare il busto dello scultore « qui vivens vivos duxit e marmore vultus ». Anche lui, il celebre ritrattista dei magnati veneziani, col suo busto drappeggiato alla romana, eseguito secondo le regole di un manierismo asciutto e forbito, consono ai modi

Fig. 111 — Venezia, Chiesa di Sant'Antonino.
Aiuto di Alessandro Vittoria: Putto sull'altare di San Saba.
(Fot. Fiorentini).

di Vigilio Rubini, si fa compagno ai grandi, a dogi, a senatori, a procuratori della Serenissima, che compongono la galleria dei ritratti di Alessandro Vittoria.

Questa galleria, che rese celebre il nome dello scultore trentino e che ebbe il primato tra le sue opere nell'epigrafe stessa della tomba, s'inizia con un capolavoro: il busto di *Priamo da Lezze*, (morto nel 1557) [1], sul monumento della sua famiglia, nella chiesa dei Ge-

[1] Forse il ritratto di Priamo da Lagie ricordato dal VASARI.

Fig. 112 — Venezia, Chiesa di San Giorgio Maggiore
Seguace del Vittoria: La *Carità* nel monumento a Marcantonio Memmo.
(Fot. Böhm).

Fig. 113 — Venezia, Chiesa dei Gesuiti.
Alessandro Vittoria: Busto di *Priamo da Lezze*, sulla sua tomba.
(Fot. Böhm).

suiti a Venezia (fig. 113). Mai, come in quest'opera composta sotto il dominio dell'arte di Jacopo Sansovino, il Vittoria fu nobile e conciso. La costruttiva purezza del taglio coincide con l'effetto pittorico contenuto e profondo (figg. 114-115): s'incurva lievemente la testa oppressa, e il ritmo cadenzato delle pieghe par scaturisca dall'appiombo di quella massa greve. Il principio architettonico è base alla forma mirabilmente accentrata, scandita con ritmo perfetto e solenne di contorni e di masse, con un equilibrio assoluto di rapporti tra lo squadrato volume della testa e il busto curvilineo. Basse, trattenute nel rilievo, son le pieghe della veste sfiorate da un lume tranquillo, mentre la testa, incisa da solchi d'ombra profondi e simmetrici, piega carica di tristezza, oppressa dal peso di dolorosi ricordi. Al modo consueto del Vittoria, con sottosquadri fra le ciocche serpeggianti, è lavorata la barba, anch'essa disposta in ordine simmetrico, come ogni particolare del volto veduto in esatta frontalità, tagliato da rughe fonde, crudeli, cicatrici scavate dal solco delle lacrime. Lontano dall'effetto pittorico, tutto scintillìo e mobilità, di un altro capolavoro ritrattistico di Alessandro Vittoria, l'effigie del doge *Nicolò da Ponte*, è questo meraviglioso ritratto, fisso in una immobilità pensosa ed eterna, chiuso in sè, nel mistero del suo dolore, come rembrandtiano fantasma. Tutto, là, è dispersione elettrica, tutto, qui, spirituale concentrazione: ogni linea è chiusa; i baffi forman parentesi alle labbra stanche; persino le ciocche fiammeggianti della barba si raccolgono, si stringono nella massa quadrata. Taglienti, nette, son le scanalature ombrate delle pieghe, di un metro fermo e grave; pregna di luce la gran cupola del cranio sopra il volto ferito dalla profondità dell'ombra. È una maschera tragica, con occhi spenti da tristezza, scandita d'ombre funeree sotto la gran fronte gonfia di luce e di pensiero.

Da questo busto all'altro del parroco *Benedetto Manzini* (fig. 116) nella Ca' d'Oro, anteriore al 1561, essendo compreso nel *dialogo delle cose notabili* di Francesco Sansovino, la visione del Vittoria appare mutata. Tutto preso dall'interesse realistico, egli non parlerà più il linguaggio di Priamo da Lezze, sublime nella sua concisa grandezza. Una vitalità esasperata, irradiante, elettrica, subentra, nel ritratto tintorettesco, del parroco di San Geminiano a quella spirituale concentrazione. E tuttavia, non può dirsi che all'osservazione realistica si

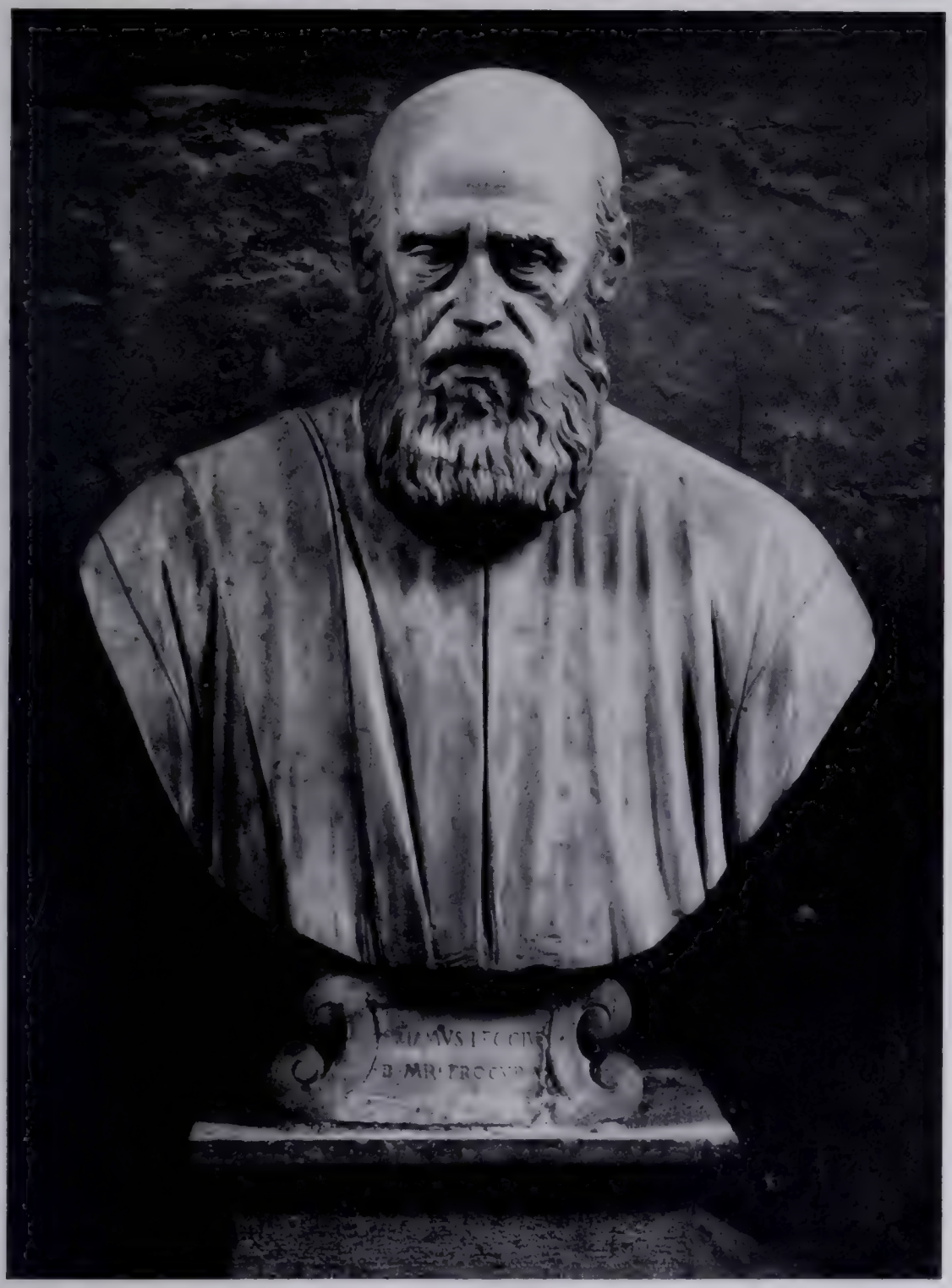


Fig. 114 — Venezia, Chiesa dei Gesuiti. Alessandro Vittoria: Busto di *Priamo da Lezze.* (Fot. Böhm).

Fig. 115 — Venezia, Chiesa dei Gesuiti. Alessandro Vittoria: Busto di *Priamo da Lezze.* (Fot. Böhm).

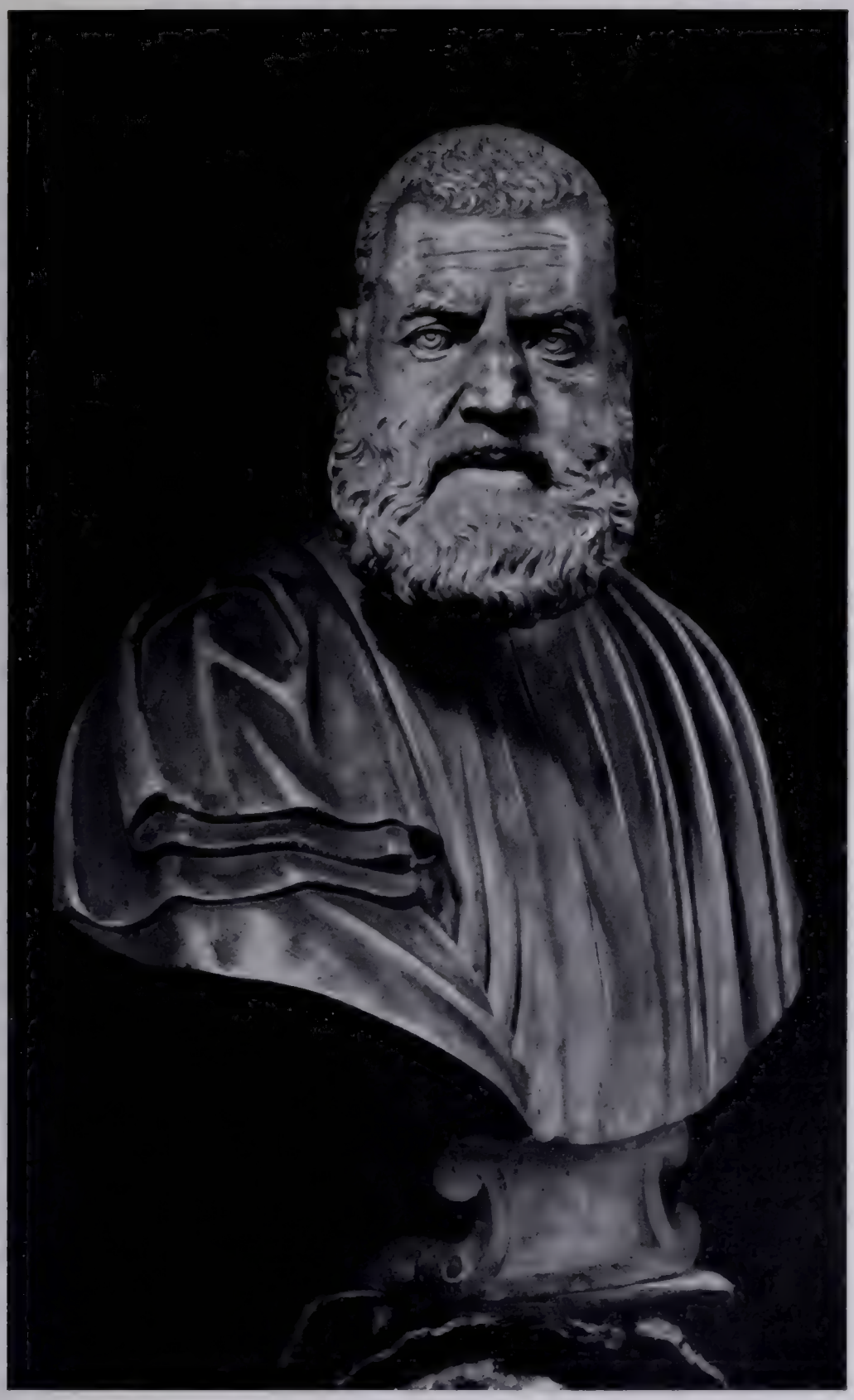


Fig. 116 — Venezia, Ca' d'Oro. Alessandro Vittoria: Busto del parroco *Manzini*.

fermi il risultato dell'opera, perchè appunto nell'esasperazione dei tratti caratteristici, così evidente in questo fortissimo busto, sta il superamento del problema realistico, il passaggio dalla fredda analisi all'appassionata sintesi di un carattere umano. La fantasia esaltatrice dell'artista del Rinascimento illumina, ingrandisce il modello, ne fa lampeggiare la barbara vitalità. Alla fermezza del busto di Priamo da Lezze, alla sua plastica conchiusa e adamantina, subentra un effetto violento di dilatazione di masse, dal cranio aguzzo alle forti mandibole. Duro, profondo il segno che sciabola la fronte di rughe, come solchi di cicatrici indelebili, e cerchia le iridi a sprigionarne lo sguardo ferino, dandoci in pochi tratti una sensazione d'indomita energia: la pelle tesa del naso par scoppi premuta dall'osso turgido e dalle nari espanse; gli occhi s'appuntano; anche le orecchie accartocciate, staccate, par seguano quel minaccioso guardare. Tagliata rotonda, la folta barba allarga la faccia di vigile mastino: tutto esprime volontà inflessibile e forza brutale: le mandibole possenti, il naso deforme, le sopracciglia tempestose, le grandi labbra che sembran rivelare del sangue moro in questa testa di risoluto condottiero di ciurme, piuttosto che di pastore d'anime. Le nari dilatate inspirano con forza, gonfie d'ira, pulsanti; i dischi metallici dell'iride e della pupilla fissano immoti, implacabili, sotto il lampo delle sopracciglia selvagge. Anche il panneggio a pieghe affilate, ribattuto sull'omero destro, si mette all'unisono con la maschera ardente, demoniaca, che sprizza fiamme dagli occhi cupi, dal guizzante profilo, dalle guance selvose.

Dopo la disgraziata parentesi del busto di *Gaspare Contarini*[1] (fig. 117) in Santa Maria dell'Orto, gelido tentativo d'idealizzazione classica di un modello, non sentito dal Vittoria forse perchè non direttamente conosciuto, lo scultore ritorna, nel busto di *Marcantonio Grimani* (fig. 118), sulla tomba in San Sebastiano, ad espressioni di vitalità esasperata. Ferrigno è il contorno, abbagliante l'effetto pittorico, di subita accensione. Il busto volge a destra, la testa a sinistra con scatto di repentina energia; ne risultan violenti dibattiti di luce e d'ombra, che s'accentuano per il contrasto fra il serico splendore della mantella e la durezza petrigna del volto

[1] Morto nel 1542, nel 1563 ne furon portati i resti a Venezia.

Fig. 117 — Venezia, Chiesa di Santa Maria dell'Orto.
Alessandro Vittoria e aiuto: Busto di *Gaspare Contarini*.
(Fot. Alinari).

bucato d'ombre, eretto con selvaggia prontezza, aggressivo. Dalla cavità oscura della conchiglia avanza la testa di vecchio gufo, irta, fosforescente negli occhi. Cruda è la bocca nel taglio delle labbra affilate, divisa a solchi guizzanti la barba con intenso effetto di colore, vibranti i ciuffi delle sopracciglia come fiammei cordoni. La

Fig. 118 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano.
Alessandro Vittoria: Busto di *Marcantonio Grimani*.

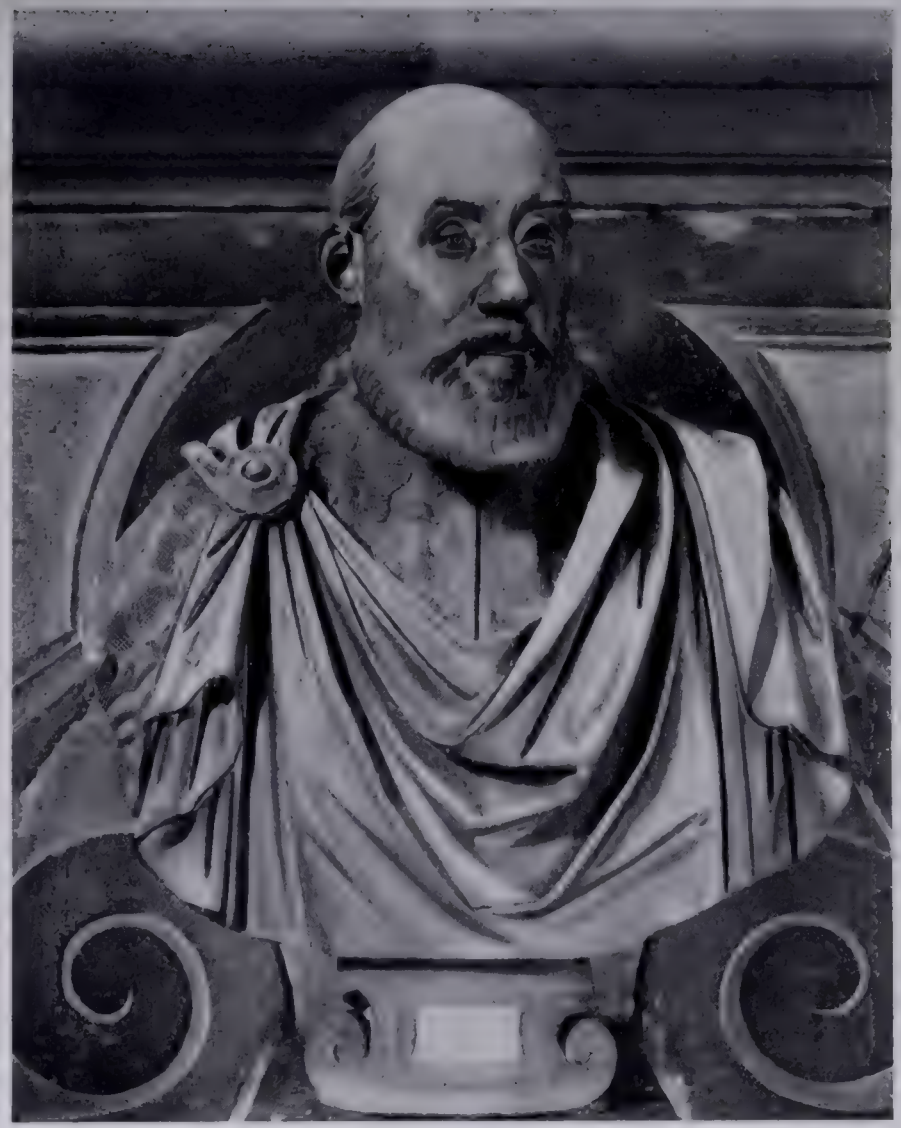


Fig. 119 — Venezia, Chiesa di San Giuseppe di Castello.
Alessandro Vittoria e aiuto: Busto del procuratore *Gerolamo Grimani*.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 120 — Venezia, Galleria del Seminario.
Alessandro Vittoria: Busto del procuratore *Grimani* (in terracotta).

forma a pera del cranio e l'avvicinamento curioso degli occhi, in contrasto con l'ampiezza della mandibola e della barba raggiata, conducono a un effetto d'irresistibile energia, come d'interna vitalità che dilati la mobilissima maschera umana e intorno s'irradii dai ciuffi delle sopracciglia ispide e dal ventaglio cavo della gran barba uncinata.

La vita appare invece come intontita da vecchiaia nel busto marmoreo di *Girolamo Grimani* (fig. 119), scolpito per la tomba a San Giuseppe di Castello, ammantato alla romana sopra la veste di broccato, con occhi immoti, atoni, barba e capelli segnati minuziosamente. È una traduzione alquanto meccanica del ritratto in terracotta (fig. 120) nella raccolta del Seminario, priva della vita pittorica che ivi si sprigiona dalla fluidità delle carni molli, appassite, e del manto di seta irrequieto, dalla granitura del broccato, non così determinata come nel marmo. La barba, filata nel busto marmoreo, nel busto in terracotta, traforata a solchi sinuosi e brevi, è corsa da guizzi. Uomo d'ordine, testa pesante, quadrata, organizzatrice, Girolamo Grimani si presenta bonario, con una verità e una semplicità sorprendenti, non alterate dalla convenzionale romanità della clamide. Nulla più di questa forza semplice e schietta è nel vecchio che guata con occhi atoni dall'alto di una mensola a San Giuseppe di Castello, accasciato dagli anni: traduzione di qualche tagliapietra aiuto del Vittoria.

Anteriore al 1571, anno in cui fu portato dalla chiesa di San Geminiano all'Ateneo, è il busto in bronzo di *Tommaso Rangone* (fig. 121), tratto dal modello in terracotta nel museo Correr. Il dotto che il Sansovino, nel 1567, presentava entro la lunetta di San Giuliano in maestà architettonica sul sarcofago, tra i simboli del sapere, come dall'alto di una cattedra, nella luce di un'intelligenza serena, calmo e benigno, appare invecchiato nel busto del museo Correr, dove l'acuto realismo del Vittoria e il suo irresistibile senso drammatico mirano ad esaltare i segni della fatica e dell'intensità del pensiero. La cute flaccida si sovrappone a una forte ossatura; il lampo delle sopracciglia folte, spezzate nello sforzo della meditazione, si ripercuote nella rete di rughe che solca la fronte. Certi ritratti del Tintoretto non stonerebbero vicino a questa fisionomia agitata dal dibattito delle luci, con occhi come gonfi di pensiero. Il Sansovino

Fig. 121 — Venezia, Ateneo. Alessandro Vittoria: Busto di *Tommaso da Ravenna* (bronzo). (Fot. Fiorentini).

vide « il filologo ravennate » nella semplice zimarra del dotto, in armonia con la semplicità architettonica della composizione da lui ideata a grandi linee sulla fronte della chiesa di San Giuliano; il Vittoria ce lo presenta nella ricchezza di un lucente damasco che moltiplica tra i meandri del suo rabesco fiorito il guizzar dei riflessi.

Fig. 122 — Venezia, Museo Correr. Alessandro Vittoria: Busto di *Tommaso Rangone* (terracotta).

Larghe e tranquille pieghe forma la veste, che sull'omero sinistro s'addensa in un doppio architettonico piegone, a contrappeso dell'energico indietreggiar del capo [1].

Tagliata a piani larghi, sintetici, torreggia sul busto massiccio la testa poderosa di un *procuratore veneziano* (fig. 123), nella Ca' d'Oro. Una gran forza è nelle spalle quadre ampliate dalla veste a fioroni,

[1] La vitalità del modello in terracotta, impastato di fluido colore (fig. 122), s'accentua nel busto in bronzo. La struttura del volto prende una forza leonina, vulcanica, che non è nel modello.

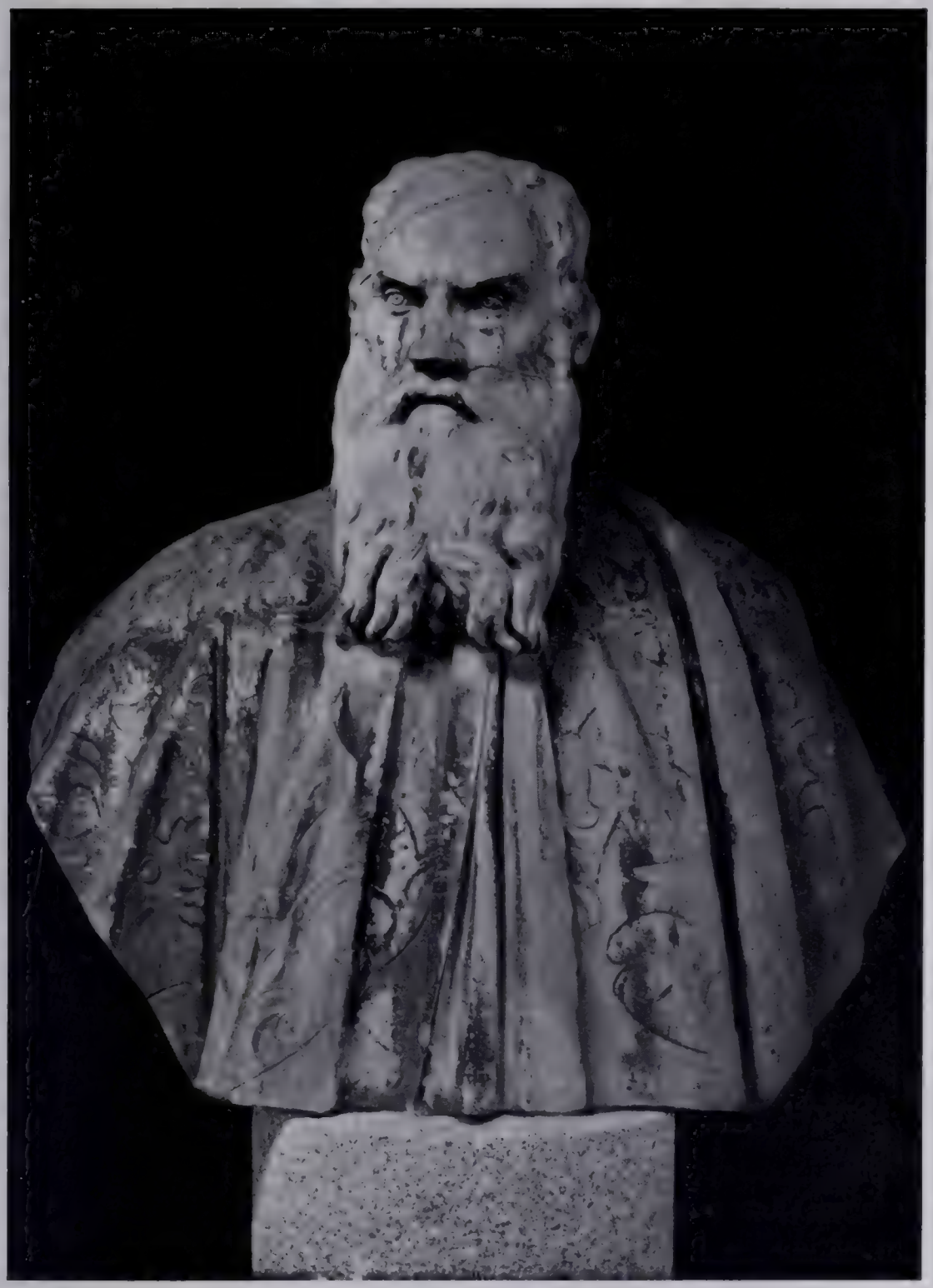


Fig. 123 — Venezia, Ca' d'Oro. Alessandro Vittoria: Busto di procuratore veneziano. (Fot. Fiorentini).

densa e tesa. Le pieghe stesse, con la loro solidità, mettono in risalto il vigore del vegliardo, l'imperio dei lineamenti rudi, la salda ossatura del volto inquadrato dal cespo della gran barba, acceso dal lampo degli occhi sotto le sopracciglia aggrottate. Di rado lo scalpello del Vittoria fu così energico e sommario come nel costruire questa figura di vecchio dio marino, che rivaleggia, per concisa solennità costruttiva, con i ritratti di Jacopo Tintoretto nel periodo michelangiolesco.

Contrasta con quest'eroica grandiosità di volume l'asciutta realtà del tipo di *Tommaso Contarini* (fig. 124), nel busto affrontato a quello del *Cardinale Gaspare*, in Santa Maria dell'Orto. E la studiata regolarità classica di questo, estranea allo spirito del Vittoria nella sua arida freddezza, è in contrapposto immediato con la penetrazione realistica del carattere, nel busto di Tommaso. La figura eretta e scarna, nel suo atteggiamento fiero, nulla ha di classico fuor del costume, quasi sempre nocivo all'effetto pittorico dei ritratti vittorieschi, estraneo alla loro vita. La testa secca, aguzza, con barbetta caprigna e occhi vigili, ha un'espressione inquieta, sconfortata, che attesta l'acuto occhio del ritrattista anche in un'opera come questa, impietrita, arida, lontana dal suo impeto di veneto coloritore.

Ben altro è il valor pittorico del busto in casa della Contessa Giusti del Giardino a Padova, firmato dal Vittoria e supposto dallo Zippel effigie di *Orsato Giustiniani* (fig. 125), poeta e letterato. L'effetto drammatico è qui ottenuto con rapidità tintorettesca. Tutto il volto, con occhi allucinati, s'accende come al riverbero di un lampo, e il manto, benchè imitato dall'antico, partecipa, con i fasci spezzati di pieghe, alla tensione dell'agitata fisionomia.

Così dall'affilatezza lineare di sagome e dall'asciutto stilismo del ritratto di Tommaso Contarin il Vittoria passa all'impetuoso effetto pittorico nel ritratto di *Ottaviano Grimani* (fig. 126, 127, 128), procuratore di San Marco nel 1571, morto nel 1576 (Berlino, Museo Federigo), tra i capolavori del maestro per la sorprendente mobilità pittorica del volto, che sembra uscire da una tela del Tintoretto, in un fugace vibrar di luci sulle gote vizze, sui rilievi delle palpebre gonfie, tra i solchi della barba increspata, nei cespi delle ruvide sopracciglia. Mentre la testa del ritratto in casa Giusti a Padova, come arrotata a fil di lama, è asciutta e nervosa, questa di Ottavio Grimani offre

Fig. 124 — Venezia, Chiesa di Santa Maria dell'Orto.
Alessandro Vittoria: Busto di *Tommaso Contarini*.
(Fot. Alinari).

la sua massa arrotondata e lieve al gioco di luci e d'ombre che s'inseguono e oscillano come dibattute dall'aria. Dalla stupenda sintesi architettonica del ritratto di Priamo da Lezze, a questo che sboccia col suo volume ampio e leggiero da un'agitata atmosfera, il mondo artistico del Vittoria è pienamente mutato. Il marmo è divenuto colore, e dall'immediato contrasto tra le carni sfatte e l'occhio lam-

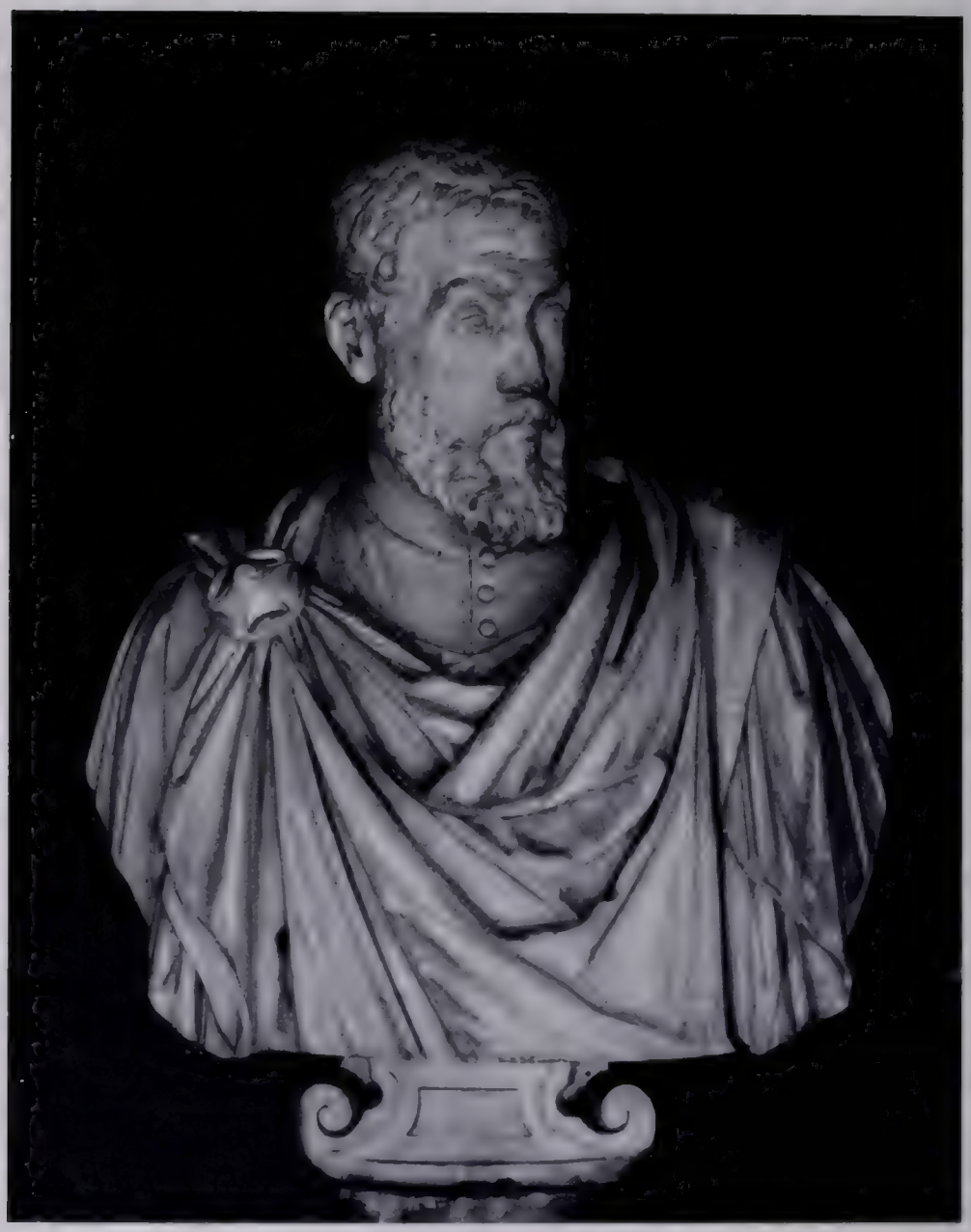


Fig. 125 — Padova, Casa della Contessa Giusti del Giardino.
Alessandro Vittoria: Busto.

peggiante sotto le sopracciglia falcate, tra il fremito delle ciocche al vento e lo schiaffo del manto ribattuto su una spalla, si sprigiona con tintorettesca potenza il dramma pittorico. La luce, che squilla dalle nervature metalliche delle pieghe sull'omero con bellicoso clan-

gore, s'impasta nelle carni tenere, macere, nelle gonfie palpebre. Ne deriva alla fisionomia, interpretata nella sua burbera forza con prodigiosa immediatezza, il respiro, il calore della vita.

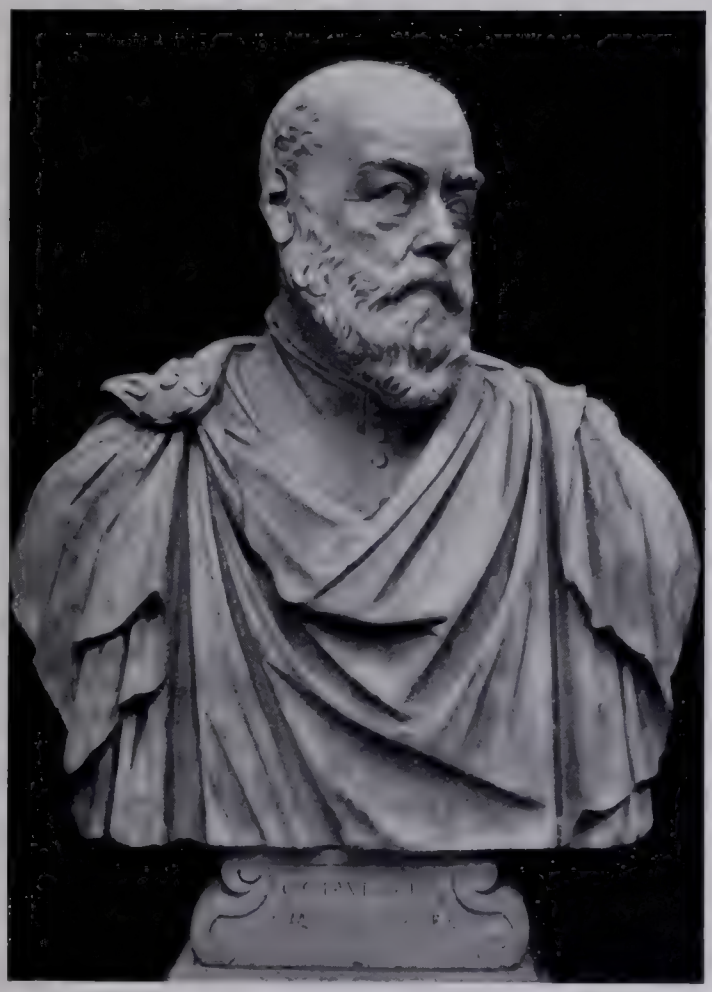


Fig. 126 — Berlino, Museo di Stato.
Alessandro Vittoria: Busto di *Ottaviano Grimani*.
(Fot. della Direzione del Museo).

Altra impronta è data dal Vittoria ai busti degli eroi di Lepanto, decorativa e araldica, come può vedersi nei ritratti di *Giovanni Contarini* (fig. 129) del Kaiser Friedrich-Museum a Berlino, e di *Sebastiano Venier* nel Seminario patriarcale di Venezia. Il taglio stesso del busto si conforma all'idea di glorificazione, di trionfo; si sveltisce, s'allunga, acuito alla base; i tronconi delle braccia, non più nascosti dal mantello, concorrono allo slancio alato della forma

Fig. 127 — Berlino, Museo di Stato.
Alessandro Vittoria: Busto di *Ottaviano Grimani*.
(Fot. della Direzione del Museo).

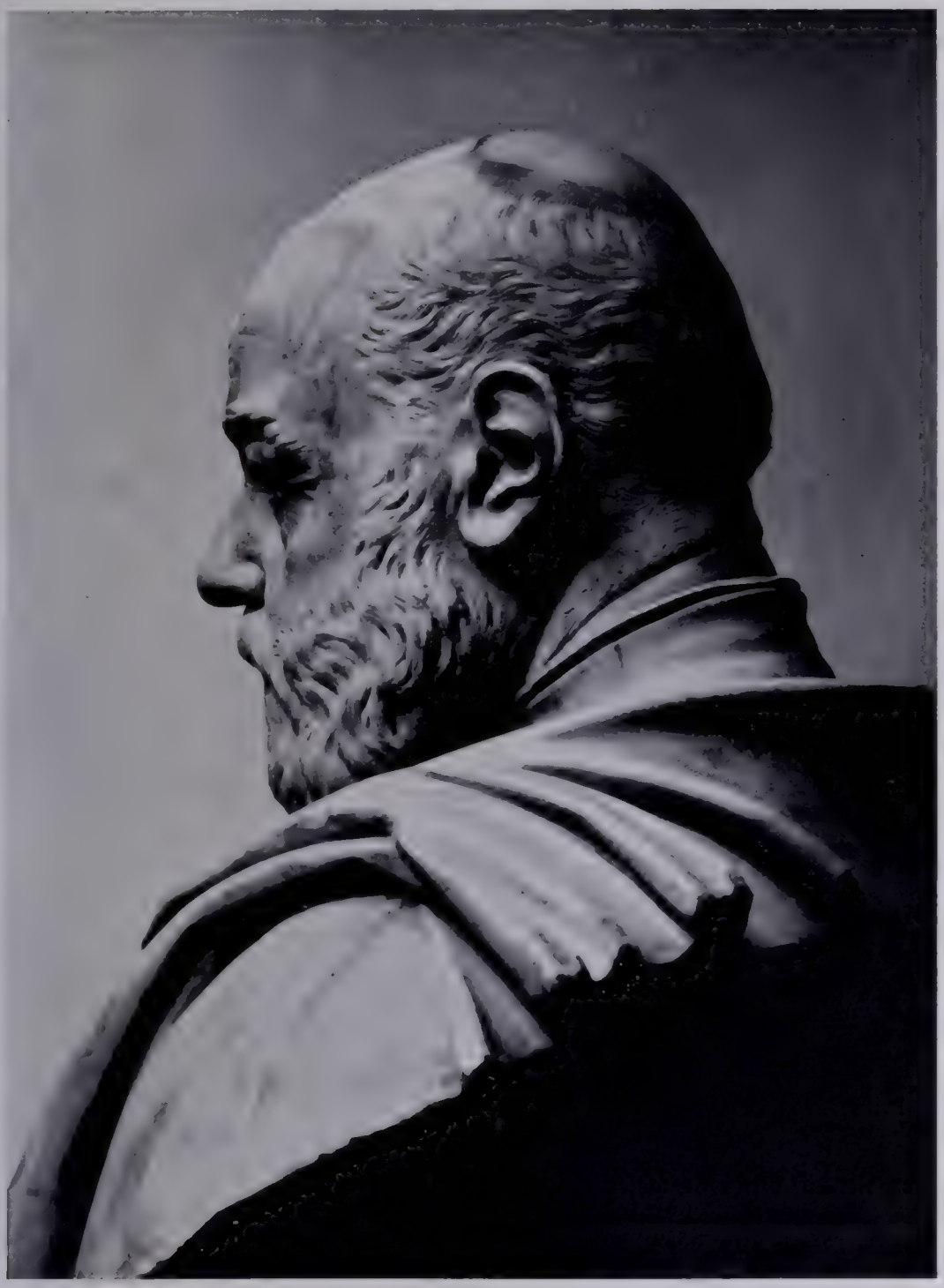


Fig. 128 — Berlino, Museo di Stato. Alessandro Vittoria: Busto di *Ottaviano Grimani*. (Fot. della Direzione del Museo).

avvolta nei manti di seta come fra pieghe di vittorioso vessillo. Sul busto elegante di *Giovanni Contarini*, chiuso nell'agile armatura, nulla ha più di romano la clamide, pretesto al Vittoria per animare la forma col guizzo delle luci tra i labili meandri di un manto di seta a pieghe falcate e disciolte. Ne risulta un effetto di colore, scintillante nella sua effimera ricchezza, che all'immagine, invero poco significativa, del duce veneto, infonde lo sfarzo ornamentale caro alla Venezia del Veronese e del Palladio[1].

Tale effetto decorativo, si ritrova, più sontuoso, nel busto in terracotta di *Sebastiano Venier* (fig. 131), al Seminario di Venezia, che si slancia drappeggiato di seta dalla scattante fibula d'una conchiglia con due delfinetti a molle. Lo sguardo lampeggia, imperioso; la barba a raggi par diffonda all'intorno gli echi di quella pompa guerriera; tutta la fisionomia corrusca, elettrica, s'intona alla squillante presentazione decorativa del busto. Come insegna di vittoria, labaro trionfale di Venezia, il ritratto del condottiero è veduto dallo scultore trentino.

Con il busto di *Sebastiano Venier*, tutto decorativo sfarzo, forma contrasto l'altro, pure in terracotta, di *Pietro Zen* (fig. 132), nel Seminario patriarcale, per la sua nota di umana emozione. La magnifica zimarra, con i maestosi e densi fioroni, s'accorda alla gravità degli occhi profondi, raggiunti di sotto in su, per il chinar del capo, da un lume di tristezza assorta, quasi riflesso di tintorettesco pathos. Ma la tristezza del seniore veneziano è contenuta, calma; la forza meditativa è impressa in ogni tratto della nobile fisionomia; e tutto concorre a un effetto d'innata maestà, anche la veste di damasco greve. Mentre nell'araldico busto di *Sebastiano Venier* par che la vita lampeggiante del modello attorno s'irradii, qui si concentra, s'approfonda, esprime l'intensità meditativa di un pensiero che si ripiega dentro di sè, in una tristezza sorretta da umana dignità, dalla forza tranquilla e consapevole di una lunga tradizione patrizia.

Al busto di *Pietro Zen* si avvicinano, se pur lontani dalla sua spiritualità profonda, il ritratto di *Apollonio Massa* (fig. 133), tra i

[1] A questa serie di busti che ci mostrano il Vittoria prossimo ai suntuosi modi decorativi del Veronese, appartiene il ritratto in terracotta del *Palma Giovane* (fig. 130), nella collezione Dirksen a Berlino, e l'altro, nel Museo di Stato a Vienna, di *Giovane cavaliere* che nel volto triste e sensitivo richiama tipi familiari al Tintoretto, ma per lo slancio alato delle braccia tronche, il taglio agile del busto, l'affilata eleganza delle pieghe, evidentemente s'aggruppa con i ritratti di *Sebastiano Venier* e di *Giovanni Contarini*.

Fig. 129 — Berlino, Museo di Stato.
Alessandro Vittoria: Busto di *Giovanni Contarini*.
(Fot. della Direzione del Museo).

Fig. 130 — Berlino, Vendita Lepke.
Alessandro Vittoria: Ritratto del *Palma Giovane*.

Fig. 131 — Venezia, Seminario patriarcale. Alessandro Vittoria: Busto di *Sebastiano Venier*. (Fot. Alinari).

Fig. 132 — Venezia, Seminario patriarcale. Alessandro Vittoria: Busto di *Pietro Zen.* (Fot. Alinari).

più caratteristici di Alessandro Vittoria per l'enfasi dell'effetto pittorico e realistico; e l'altro, d'*ignoto condottiere* (fig. 134), nel museo Jac-

Fig. 133 — Venezia, Seminario patriarcale.
Alessandro Vittoria: Busto del medico *Apollonio Massa*.
(Fot. Alinari).

quemart-André a Parigi, tutto acceso dal fuoco dell'anima, fortissimo, nonostante il lavoro superficiale di un aiuto nella rifinitura del marmo.

Tormentato, inciso da solchi ferrigni di rughe, è il ritratto marmoreo di *Sebastiano Venier* (fig. 135), destinato per testamento dal Vittoria alla sala del Consiglio dei Dieci. Lo scultore vi ha impresso la gran vita dei suoi personaggi, la sua gran forza, anche valendosi

Fig. 134 — Parigi, Raccolta Jacquemart-André.
Alessandro Vittoria: Busto di condottiero.
(Fot. Bulloz).

della rispondenza fra il taglio del busto, definito a rettangolo dai fasci di pieghe cadenti a bilanciere dagli omeri, e il taglio oblungo, rettangolare, della testa aspra, tempestosa. Anche l'effetto pittorico ottenuto col tremito delle luci fra i solchi delle ciocche e sui rilievi

delle carni avvizzite, è vibrante, fiammeo. A confronto con quest'acceso ritratto, non esente da ampollosità retorica, l'altro di condot-

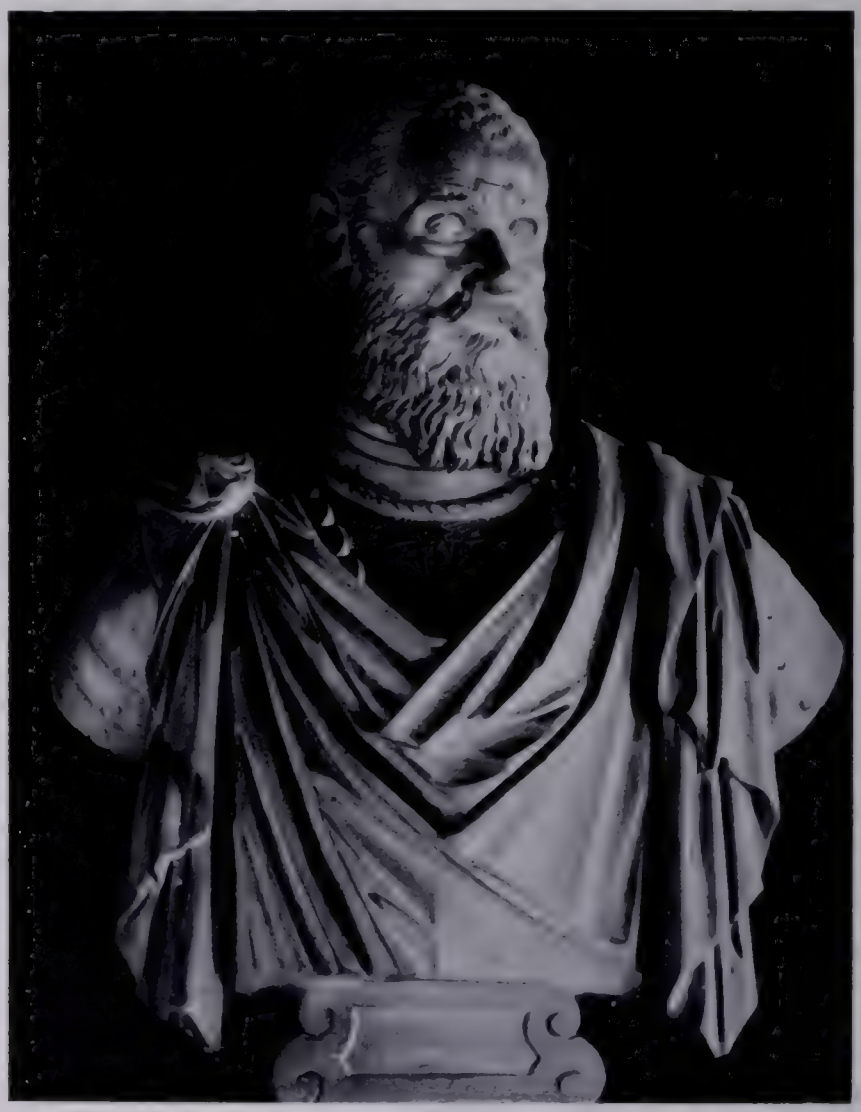


Fig. 135 — Venezia, Palazzo dei Dogi. Alessandro Vittoria: Busto di *Sebastiano Venier*. (Fot. Fiorentini).

tiero, a torto creduto di *Pietro Zen*, nel Museo di Stato a Berlino, simile a quelli ora indicati per il taglio del busto, manca di vita nel suo gelido accademismo.

Insuperato esempio di fantasia cromatica nell'arte di Alessandro Vittoria è il busto in terracotta del doge *Nicolò da Ponte* (fig. 136), nel Seminario patriarcale, per l'energia vibratile e co-

Fig. 136 — Venezia, Seminario patriarcale. Alessandro Vittoria: Busto del doge *Nicolò da Ponte.*

struttiva di una luce che palpita sull'adunco profilo e rimbalza, tra fondi canali d'ombra, da piega a piega della gran cappa spiegata al vento e al sole. Tutti i suoi mezzi chiama a raccolta il Vittoria per arricchir di colore questa immagine gettata in creta con l'impeto dell'improvvisazione: la granulosità dei fioroni che sbocciano dal damasco magnifico e la sottile festonatura d'un colletto, il labirinto delle grinze intorno agli occhi arguti e l'orlo a trafori del corno dogale. La sonorità dell'effetto è tale da richiamarci gli squilli pittorici dell'Aretino tizianesco a Pitti. La vasta mantella si apre, il ventaglio di pieghe par si schiuda, si agiti, spezzato dal moto dell'aria. La stoffa ha una vita a sè, alata, vibrante, indipendente dalla forma, che par circondi di un rumore di vento e di pompa sovrana.

Simile valor cromatico, benchè meno smagliante, come raccolto nell'umiltà dolorosa del soggetto, ha dato il Vittoria alla luce nel romantico ritratto di *Paolo Constabili* (fig. 137), terracotta del Museo nazionale di Firenze. La campana della toga monacale fascia le spalle a triplice grado concentrico; se ne sprigiona con impeto la fitta raggiera di pieghe affilate dal sole, mentre il cappuccio riverso sopra la sua poligonale base chiude in un vortice il volto stanco. L'architettura schematica del busto, con le sue acute nervature, accentua il valore emotivo di un vacillar d'ombre e luci sul volto macero da penitenza, sfinito. Lo scultore, portato alle espressioni di rude vigor marinaro, qui rende con drammatica crudezza le stigmate di una vita soffocata, di una fibra esausta dai rigori del chiostro. Nella testa china, languente, negli occhi cerchiati, è una profonda espressione di sfinimento fisico, di tristezza, un'ombra mortale [1].

Ancora una gran forza è nel busto di *Domenico Duodo* (fig. 139), nella Ca' d'Oro, scolpito in marmo nel 1596. Sulla base della gran cappa aderente al busto s'imposta la testa accigliata, di vecchio « Todaro brontolon », con il labbro inferiore canino, l'orecchio accartocciato, occhi gonfi, scontenti. Impastato di colore è il viso, massa agitata, tra cui fluiscono ombre e luci violente. Nell'arco delle sopracciglia, spezzato da un tic nervoso, culmina l'espressione inquieta di quell'ansito di luci.

[1] Tra il 1591 e il 1595, quando il Vittoria lavorava per la cappella di San Saba in Sant'Antonino, fu eseguito il busto di *Alvise Tiepolo* (fig. 138), morto nel 1590, tutto vigore e saldezza, lontano da ogni effetto roboante, retorico. Dietro la gran forza calma che anima il marmo, noi sentiamo il tintorettismo della terracotta perduta.

Fig. 137 — Firenze, Museo Nazionale. Alessandro Vittoria: Busto di *Paolo Constabili.* (Fot. Brogi).

Fig. 138 — Venezia, Chiesa di Sant'Antonio. Alessandro Vittoria: Busto di *Alvise Tiepolo*. (Fot. Fiorentini).

Molto inferiore è il busto in marmo di *Francesco Duodo* (fig. 140), pure alla Ca' d'Oro, parato alla classica, secondo il convenzionale schema vittoriesco degli ultimi anni, allungato, spianato, rettangolare. Non più slancio d'ali, come nella serie dei busti-trofeo, hanno

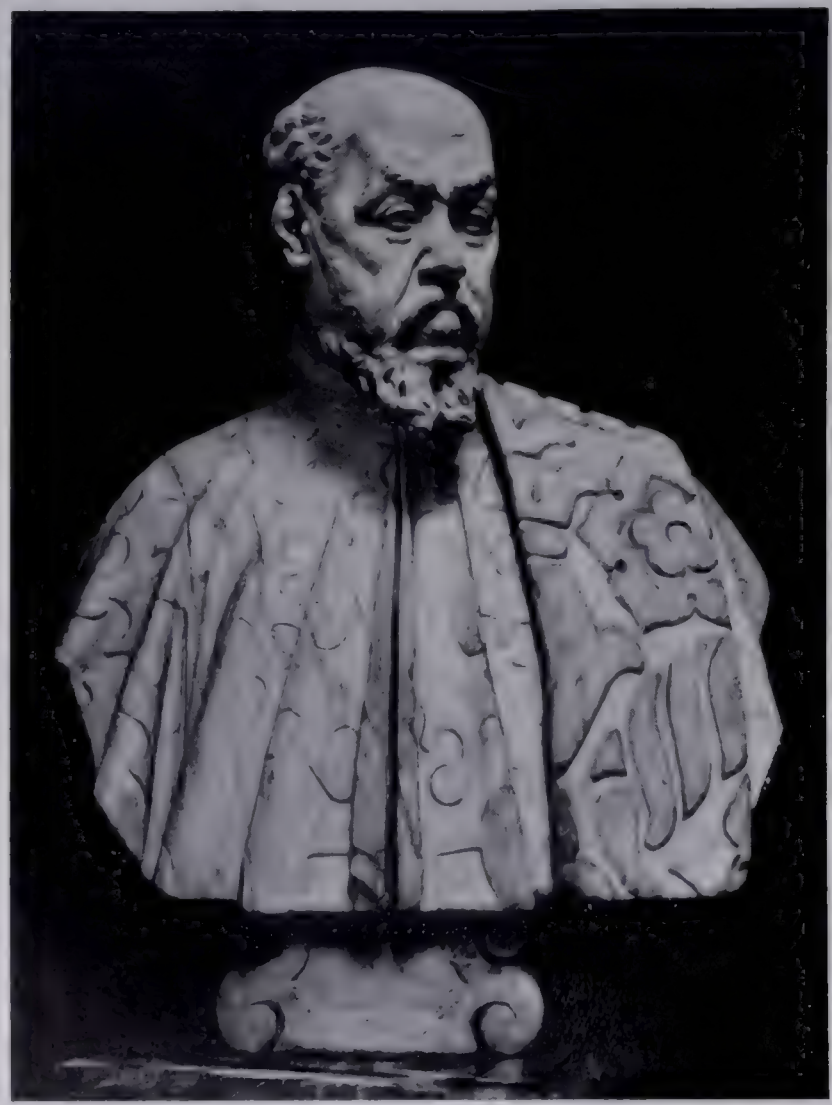


Fig. 139 — Venezia, Ca' d'Oro.
Alessandro Vittoria: Busto di *Domenico Duodo*.
(Fot. Anderson).

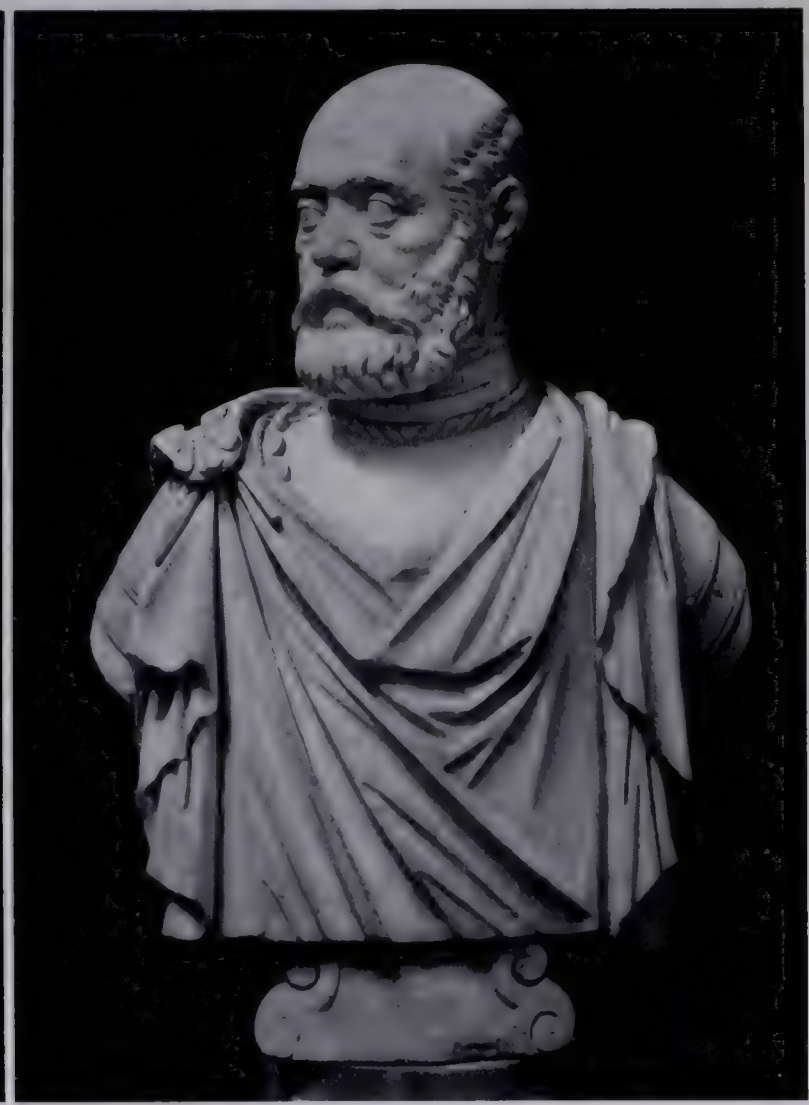


Fig. 140 — Venezia, Ca' d'Oro.
Alessandro Vittoria e aiuto: Busto di *Francesco Duodo*.
(Fot. Anderson).

i tronconi di braccia, sospinti in dietro, meccanicamente. La fantastica mobilità pittorica del ritratto di Domenico vien meno, benchè tutto concorra all'espressione di forza. La clamide agrafata sulla spalla destra forma sul petto un triangolo acuto che accentua la decisione della posa militaresca. La testa quadra guarda fisso ad invisibili schiere. Par che l'attenzione immobilizzi l'energica fisionomia; e che lo sguardo segni l'ordine delle schiere, il piano della battaglia, e tuttavia, di fronte al ritratto di Domenico, il busto clamidato di Francesco Duodo sostituisce un gelido effetto commemorativo al lampeggiardella vita.

Più vivo, più immediato che il ritratto in marmo, in cui si sente l'intervento meccanico della collaborazione, è l'effigie in terracotta del « capitan da mar » nel museo Correr, con la clamide tesa ad angolo sul busto da pieghe taglienti come sciabolate. Il portamento rigido, le labbra serrate, i turgidi occhi, presentano l'uomo nato al comando, il condottiero che tiene in pugno le schiere.

Davanti a noi il Vittoria passa in rassegna tutta Venezia superba della fine del Cinquecento: canonici e pievani, come Benedetto Manzini, dotti come Tommaso Rangone, medici illustri come Apollonio Massa, letterati come Pietro Aretino, capitani, generali, procuratori di San Marco, oratori fecondi come Vincenzo Morosini, il doge Sebastiano Veniero e il suo successore Niccolò da Ponte. Non vede i suoi ritratti nella luce di una emozione passeggera, ma v'incide con sintetica forza i tratti del carattere, la finezza politica del patrizio, il fascino imperioso del condottiero, la silenziosa concentrazione del pensatore, l'accortezza del mercante veneziano. Tutta l'ultima energia della repubblica spira dalle teste forti, audaci, imperiose, dei condottieri, dei vincitori di Lepanto.

Discepolo del Sansovino, il Vittoria fu in dissidio con lui, dissidio di uno spirito d'artista cresciuto nel dramma pittorico di Venezia, talora eccessivo nell'impeto d'una fantasia d'apparatore venetamente superba, col gusto signorile, l'equilibrio innato del Sansovino. In una luce calma, discreta, ci presenta Jacopo Contucci l'immagine di Tommaso Rangone, che ci appare in luce cruda violenta sotto la visuale da cui la vede il Vittoria. L'arte decorativa del Sansovino è misurata nella sua ricchezza; non pesa sulla trama architettonica. La decorazione del Vittoria è piena massiccia coreografica, se pur fioriscano in essa le sottili eleganze del manierismo parmigianinesco. In quello sfarzo, nel

lustro delle seriche superfici, nello slancio delle volute barocche, l'arte del Vittoria crea gli sfondi necessari allo scintillìo gemmato del colore di Paolo Caliari. Grandi impresari di venete decorazioni, Paolo e il Vittoria procedono fianco a fianco, in palazzo ducale come al Masèr. Anche le figure in marmo, in terracotta, in stucco, dello scultore trentino, sembran talvolta venire dallo sfaccettato mondo pittorico del Veronese. Il Vittoria ha nel sangue la passione del colore; a colpi di pennello tizianesco par modellato il suo *Aretino* nel disco della medaglia. Nutrito di linfa veneziana, schietto rappresentante dell'arte veneta, sente con la stessa veemenza la ricchezza decorativa di Paolo Caliari e il dramma pittorico del Tintoretto, come può vedersi nel *San Sebastiano* di San Salvatore e nel busto di *Ottavio Grimani* a Berlino. Appassionato ricercatore di disegni e di pitture parmigianinesche, si vale, al pari di Paolo Veronese, dei risultati del manierismo, per trarre più intensi effetti cromatici da un disegno snodato e nervoso. Sempre più la sua forma piena e tornita piega alle esigenze del colore; par nasca dal colore, che avvolge nella carezza di serici fruscii le statue della chiesa di San Giuliano e squilla sulle nervature del mantello di Nicolò da Ponte gonfio di sole. In tutte le sue opere il Vittoria porta l'impeto di un'accesa fantasia, la violenza di un temperamento incline ad effetti grandiosi, appassionati, appariscenti. L'arte sobria del Sansovino non poteva soddisfare l'estro pittorico del discepolo, che dopo lui tenne il campo nella scultura veneziana e, lui vivente, fu grande impresario di decorazioni in Venezia e nel Veneto, grande apparatore di palazzi e di chiese. Come il Sansovino diede la sua impronta all'architettura veneta, il Vittoria suscitò la grande fioritura ornamentale degli edifici veneziani, e il capriccio prebarocco dei suoi ornati raggiunse, traverso gli affreschi di Paolo Veronese, le trame architettoniche del Tiepolo.

Attese anche all'architettura; gettò medaglie, fece bronzi, statuette per ornamento di case, picchiotti, candelabri. La sua operosità non ebbe tregua; si estese da Venezia, che dopo il Sansovino a lui deve la sua fisionomia cinquecentesca, a Padova, Verona, Vicenza, Brescia, Ferrara. Fu scultore ufficiale della Serenissima, continuatore dell'attività gigantesca di Jacopo Contucci; inoltrò, a fianco del Palladio e di Paolo Veronese, sulle vie aperte al gusto scenografico e pittorico del tardo Cinquecento in Venezia.

## 5.

# FRANCESCO SEGALA

1557 — Data di nascita, secondo Girolamo Michiel.

1564, 20 gennaio — Contratto per la statua in bronzo di *S. Caterina* sopra una pila d'acqua santa nella basilica del Santo (Archivio del Santo).

1564 — Probabile data delle statue in terracotta per l'oratorio di San Prosdocimo presso S. Giustina, a Padova.

1565, 10 aprile — Contratto per il *S. Giovanni Battista* del Battistero di *S. Marco* (« Et per il far e montar di detta figura li Ecc. Sigg. Proc. li diano ducati 70 da L. 6,4 per ducato ») (Venezia, Libro fabbrica della Chiesa e del Palazzo, carte 13).

1571, 13 novembre — Fa la stima della porta in bronzo del Sansovino a San Marco (Cicogna, IV, 3).

Prima del 1582 — Udine, Museo, *Busto di Tiberio Deciano.*

1582 — Padova, Carmine, *Monumento funebre di Tiberio Deciano.*

1588 — Medaglia di Sperone Speroni.

1588 — Padova. Gli è affidato il ritratto di *Sperone Speroni* per il monumento da erigersi nel duomo di Padova; opera eseguita più tardi, nel 1593, dall'udinese Gerolamo Pagliari.

1593 circa — Muore.

* * *

La prima data che s'incontri nella vita artistica di Francesco Segala è quella del contratto steso il 20 gennaio 1564 per la statuetta di *Santa Caterina* (fig. 141), da collocarsi sopra un'acquasantiera nella basilica del Santo. È una deliziosa figura che mantiene nel bronzo la freschezza del modelletto in argilla, e si presenta nella concisa semplicità di una forma robusta e melodica, raccolta entro un serrato schema ovoidale, che il manto, cadendo dall'omero sinistro dietro il braccio, spontaneamente sottolinea. Piene sono le

Fig. 141 — Padova, Basilica del Santo. Francesco Segala: *Santa Caterina.*
(Fot. Böhm).

forme, messe a nudo dall'aderir delle vesti sul ventre e sulle gambe; grosse le mani, sommariamente modellate, piccoli i lineamenti, breve la bocca, folta la capigliatura con ciocche a corridietro impressionisticamente accennate nel loro spumeggiare, come abbozzate nel vivo della creta. Poggiato un piede sopra il frammento di ruota, la reginetta fissa di lontano il libro, con occhi socchiusi; squisito è il ritmo della posa, accennato dalla figura e sottolineato dalle pieghe a falce, a festoni, a punte di freccia, tese ad arco sui fusti delle gambe tornite. Ornamento e costruzione coincidono con arte spontanea e perfetta. Chiusa nella veste come in una sottile adorna corazzina, sullo sfondo scudiforme del manto, la piccola Santa è un capolavoro d'ingenua grazia nel suo infantile sussiego.

La serrata definizione plastica di questa bella statuina di schietta stirpe padovana ci spiega la presenza, fra i ritratti pittoricamente mossi del Segala, di un busto come quello di *Matteo Forzadura* (fig. 142), a Padova, impostato sopra un ritmo costruttivo così sentito nella sua unità da spiegarci come si sia pensato al toscano Danese Cattaneo. Nel busto la semplificazione è maggiore che nella figura della Santa reginetta, adorna, ingemmata, memore del Riccio; ma la forma ovoidale che le vesti di questa disegnano risponde allo stesso concetto di sintesi costruttiva che ha condotto il plastico ad arrotondare nel guscio della mantella aderente il busto del Forzadura, databile, come già fu osservato, circa il 1565. Par che qui il plastico, scelta a modello la sfera, si diverta ad accentuar la rotondità di ogni particolare, inarcando spalle e petto, foggiando a curve di palla la fronte vasta, le guance, il naso largo. Commento al modulo costruttivo, spunta il gran porro dal naso, si gonfia a pallottola una bozza sulla fronte, s'incurvano le ciocche arrovesciate all'indietro: ogni particolare aderisce allo schema prescelto, con spirito, assai più che manieristico, antonellesco.

Accennato il tema geometrico nella Santa Caterina, che in parte lo soffoca sotto le ricche vesti, Francesco Segala, nella schematica semplicità di questo busto, gode ad accentuare il ritmico gioco della forma. Nessun'opera di Danese Cattaneo, maestro ai grandi ritrattisti veneti del Cinquecento, e certo presente al Padovano in questo ritratto più che nei successivi, ci dà un'impressione di senso realistico altrettanto immediato, istintivo. Il concetto umanistico trasfi-

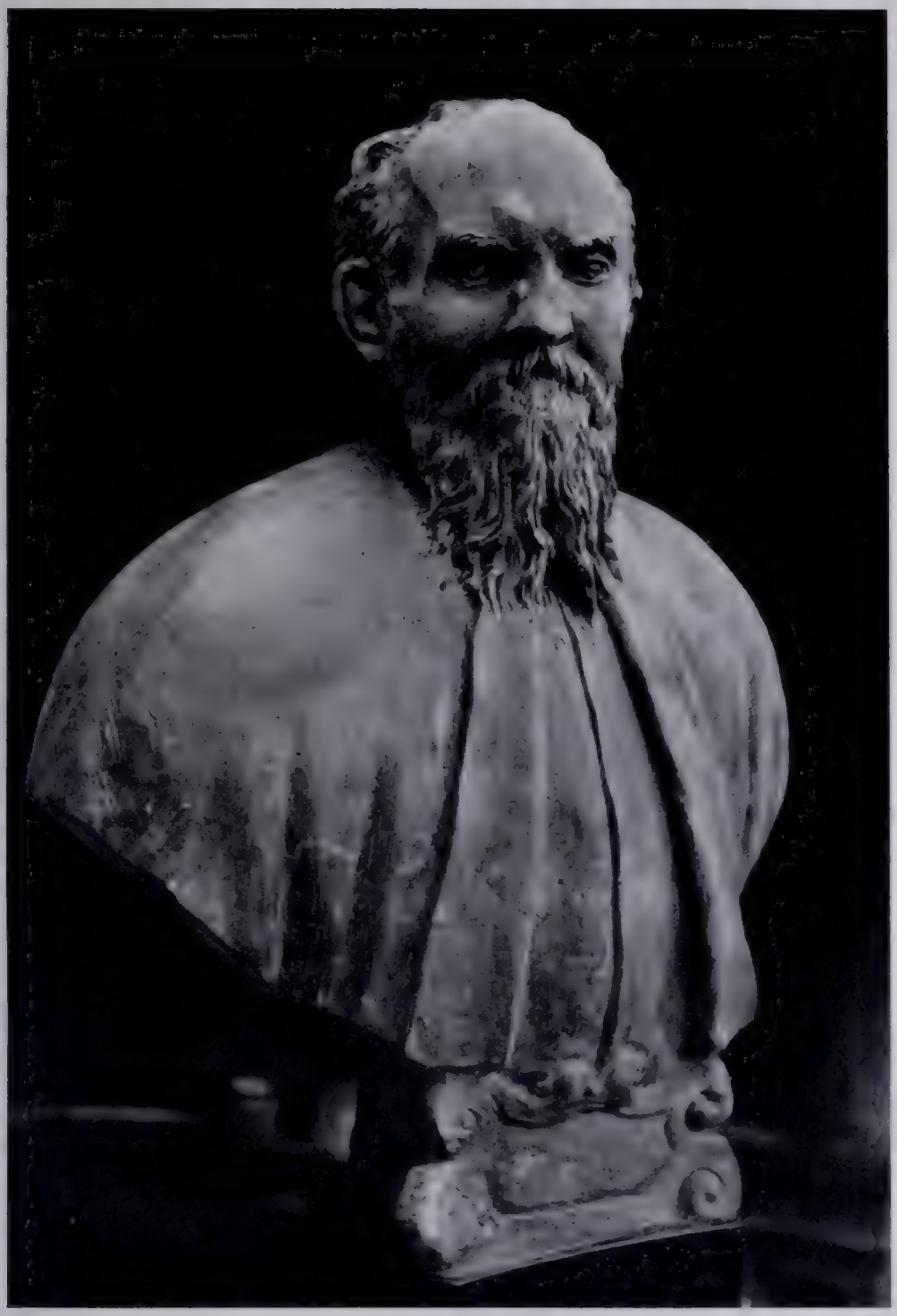


Fig. 142 — Padova, Casa Diena. Francesco Segala: Busto di *Matteo Forzadura*. (Fot. Fiorentini).

gura in immagine di nobiltà ideale il ritratto marmoreo del Contarini, sulla sua tomba, al Santo, e nel ritratto in bronzo di Lazzaro Bonamico, l'opera di Danese più aderente alla visione naturalistica del soggetto, ogni particolare è reso con la vibrante nervosità di un manierista di tradizione michelangiolesca. La struttura anatomica messa in evidenza dal modellato ad ammaccature nella testa di Lazzaro Buonamico, anche nelle acute spalle, è solo genericamente sentita nel placido tondeggiar della testa e di tutti i lineamenti del Forzadura, di una resa pittorica ben più facile e spontanea. Anche degli acuti profili propri alla nerveggiata forma toscana di Danese Cattaneo, non è più traccia nell'opera del Segala; nè la malleabilità dell'argilla basterebbe a spiegarci la differenza tra la gran barba corallina del Cardinale Bembo, sforacchiata per amore d'effetto decorativo, l'altra di Lazzaro Buonamico, arricciata convenzionalmente, entrambe spiegate con sì adorna imponenza sul petto dei due personaggi di Danese, e i ruvidi filamenti, come di stoppie per scopa, che modestamente ricadono dalle guance e dal mento di Matteo Forzadura, e s'arruffano nelle sopracciglia a spazzola, con risultato pittorico più spontaneo e fuso. Del tutto affine è questo modo caratteristico di render barba e capelli nel busto di Matteo Forzadura e in quello, più tardo e più sciolto, di Tiberio Deciano; il modellato stesso della testa, impostato sopra un gioco di curve, mostra chiara la fraternità dei due ritratti di fronte a quelli di Danese, toscanamente forbiti. L'effetto bicromico, ottenuto sulle orme del Cattaneo nel volto, tra la morbida liscezza delle carni e la rugosità delle ciocche, vien meno al busto chiuso dall'involucro della mantella su cui la luce scivola uguale, come sopra una glabra sfera.

Tale caratteristico schema globale della forma si ritrova nel busto in bronzo del patrizio veneto *Girolamo Micheli* (figg. 143-144), morto il 1557, sulla sua tomba al Santo, costruita nei modi del Sanmicheli, con richiami al monumento Contarin, come può vedersi dal motivo terminale della piramide, qui fattasi di smisurata lunghezza, e dal bassorilievo della base. Poggiato sopra un alto piedistallo, che tronca con le sue cornici l'effetto verticale dei pilastri, il busto è come abbracciato, nella sua schematica rotondità, dal semicerchio del doppio arco piatto che lo sovrasta. Si riconosce, in questo ritratto del Micheli, coperto dalla calotta dell'armatura come castagna da

Fig. 143 — Padova, Basilica del Santo.
Francesco Segala: Busto in bronzo di *Girolamo Micheli*, sulla sua tomba.
(Fot. Böhm).

mallo, la stessa mano che nel ritratto del Forzadura si è compiaciuta a semplificare la forma includendone tutti i particolari in un ritmo di curve, piegando quasi a semicerchio le spalle all'unisono con la spiccata rotondità del cranio. La barba, arricciata e incolta, risponde anch'essa alla ricerca d'accentuazioni pittoriche per contrasti chiaroscurali, così viva nelle opere del plastico Padovano, e l'impronta naturalistica è, nei due busti, altrettanto schietta e spontanea nella sua rude energia. Lo stile di Francesco Segala ci sembra, dunque, chiarissimo in questo bronzo, notevole anche per la vibrante elasticità della basetta agile che s'aggrappa con due volute all'orlo adunco della corazza.

Nel 1564, l'anno stesso cui risale la statuetta bronzea di Santa Caterina, ebbe principio la barbara manomissione del tempietto bizantino di San Prosdocimo, allo scopo di introdurvi arricchimenti, adornamenti cinquecenteschi. Furono allora aperte, nell'antico oratorio, nicchie per accogliervi una serie di statue in terracotta, nella maniera del Segala.[1] Modulata sopra un dolce ritmo di curve è la figura di *San Giovanni Evangelista* (fig. 145), in cui riconosciamo la mano stessa dello scultore, proprio per la straordinaria facilità e freschezza del modellato. Impastata come in soffice sostanza di colore, la forma labile s'aggira in una carezza di pieghe ondulate e di morbide luci. Particolari negletti, quali le grosse mani, del resto assai grosse, e rese più informi da imperfetta fusione, nel bronzo di Santa Caterina al Santo, non rendono meno palese l'impronta del Segala, stampata in ogni particolare di questa figura come nell'abbandono della sua molle posa. La cantilena delle pieghe allentate sul busto, delle altre più rilevate sulle ginocchia, del manto ripiegato ad ala sul lato sinistro, in modo affine a quello tenuto dallo scultore nel bronzetto di Santa Caterina al Santo, s'accorda con la dolcezza della posa lene, stanca, come di forma disossata e soffice.[2]

Di altro spirito è la figura magnifica di *Santa Giustina*, pur così tipica del Segala per la costruzione delle pieghe, le spesse mani e l'intensità dell'effetto pittorico. La forma, rilassata nel San Gio-

[1] V. Alessandro Scrinzi, in *L'Arte*, 1926: la scoperta di un tempietto bizantino del VI secolo a Padova, pag. 84.

[2] Queste figure dimostrano che l'arte di Tiziano Minio non è estranea all'educazione del Segala.

Fig. 144 — Padova, Basilica del Santo. Francesco Segala: Busto di *Girolamo Micheli*. (Fot. Böhm).

vanni Evangelista, qui si slancia, alta, opulenta, e il volto dell'eroina fiammeggia sotto il crepitìo della chioma (fig. 146). Vicino alla Santa Martire è il *Battista* (fig. 147), altra figura animata, tesa da spasimo. Delicata è la struttura del torso, contratto il volto nella cornice di

Fig. 145 — Padova, Oratorio di San Prosdocimo.
Francesco Segala: *San Giovanni Evangelista.*
(Fot. del Museo Civico di Padova).

una capigliatura di fiamma viva. L'agnelletto ai suoi piedi si volge, s'appunta a lui, come attratto dal grido del Santo.

Della stessa mano ci sembra il gruppo di *San Giorgio col drago* (fig. 148), nonostante l'accentuato verticalismo della composizione e

Fig. 146 — Padova, Oratorio di San Prosdocimo.
Francesco Segala: Statue dei *SS. Giovanni Battista e Giustina.*
(Fot. della Sovrintendenza all'Arte in Venezia).

l'innesto di nordici motivi ad altri derivati dal manierismo toscano. Simile, nelle due figure, è il tipo dei lineamenti, benchè di taglio più netto e fiero nella statua del Santo eroe, uguale la bocca, ad arco breve, col labbro inferiore arrovesciato e sporgente; caratteristico del Segala il movimento del gonnellino a strisce, abbozzato con la stessa facilità e morbidezza d'impasto che la veste del Santo Evangelista. Lo stesso costruttivo gioco di sovrapposte anella spezzate,

Fig. 147 — Padova, Oratorio di San Prosdocimo.
Francesco Segala: *San Giovanni Battista.*
(Fot. Böhm).

Fig. 148 — Padova, Oratorio di San Prosdocimo. Francesco Segala: *San Giorgio.*
(Fot. del Museo Civico di Padova).

che ha divertito il Padovano nel modellar il drago, s'addice al costruttore dei busti di Matteo Forzadura e del Micheli.

Sopra la sua mobile base si libra il cavaliere in periglioso slancio; china il capo e solleva le braccia per vibrar il colpo dall'alto. Avanza il drago, sibilando, il collo minaccioso, e inizia con la sua direzione obliqua un gioco di piani variamente inclinati alla luce; anche l'elmo sull'acuto volto s'inclina sfuggendo, e le anella del drago, come sbalzate in duttile metallo, piegano ad angolo, s'appuntano, arrotate dal cader della luce. Se l'influsso del manierismo toscano è evidente nell'impervio pendio del gruppo, che ha fatto pensare al giambologgnesco Aspetti, l'effetto è qui tutto colore, pittorica sensibilità, come nel gruppo esile e leggiero di *San Michele e Lucifero* (fig. 149), che par ci riconduca alle soglie di Venezia gotico-fiorita.

Nella statua in bronzo di *S. Giovanni Battista* (fig. 150-151) a Venezia, nel battistero di San Marco, opera di chiara ispirazione sansovinesca, il ritmo del Segala è più scandito, più statico. Il Precursore addita il cielo e tien la ciotola per il battesimo, come se, compiuto il rito, lo commenti col gesto. Il manto fa conca dall'omero al fianco, conca dal fianco in giù, aggroppandosi a mezzo della figura, disponendosi con arte, come raggiata conchiglia. Con l'anatomia di convenzione, non sentita, lo scultore si è studiato di suggerir la magrezza del torso, senza riuscire ad allontanarsi dal modulo pieno e morbido delle sue forme: il Battista è tornito, pasciuto, il manto ne adorna la forma leggiera; le gambe son delicate, di giovinetto, la ciotola che tien nella sinistra è modellata con la purezza di un Giambellino. San Giovanni non è qui l'asceta, il figlio del deserto: è dolce, benigno, con lineamenti affilati alla sansovinesca. L'effetto pittorico è raggiunto mediante la trattazione finissima delle superfici argentine.

Non più trattenuto da necessità architettonica come nel San Giovanni del fonte battesimale, il ritmo del Segala torna ai suoi abbandoni nelle due belle statue entro le nicchie di un ripiano della Scala d'Oro, firmate, sul piedistallo, con le solite iniziali F.S.P.F. Sopra una curva a S rovescio, come sopra la voluta del cornucopio simbolico, è modellata l'*Abbondanza* (fig. 152), che s'appoggia con la destra a un pilastro, carica di languore. Le curve si disegnano ampie e robuste nel cadenzato abbandono che trasforma il ritmo classico in colore romantico, e la mano, in esatta impostazione verticalistica

Fig. 149 — Padova, Oratorio di San Prosdocimo. Francesco Segala: *San Michele.* (Fot. Böhm).

Fig. 150 — Venezia, Basilica di San Marco.
Francesco Segala: Il *Battista* sul fonte battesimale.
(Fot. Alinari).

Fig. 151 — Venezia, Basilica di San Marco. Francesco Segala: *Il Battista.*
(Fot. Alinari).

sopra la balaustra riquadrata, diviene elemento di metro, filo a piombo per misurare la profondità delle curve. Perfetta si svolge l'onda melodica della forma fra la curva potente del fianco e quella più trattenuta del busto; tra la rotonda testa, china sull'omero destro come frutto greve sul ramo, e il mazzo rotondo di foglie e frutti, che ricade, altrettanto greve, dal cornucopio poggiato all'omero sinistro della donna. Frecce d'ombra saettan gli alveoli delle pieghe brevi e acuminate, traduzione di vibrante disegno toscano, mettendo in valore la dolcezza pittorica del manto mosso da fruscii di seta, il velluto delle carni, la raggiante luminosità della conchiglia che aureola il fondo. Come nei ritratti, in questa dolce figura di malinconia, lo scultore non ha dimenticato di valersi dei contrasti chiaroscurali portati a Venezia e a Padova dal manierismo toscano per render più ampia e perfetta la musicalità della sua veneta frase.

Dallo studiato equilibrio dell'Abbondanza, egli passa a più libero ritmo nel gruppo della *Carità* (fig. 153). La forma si slancia, come a riflesso delle parmigianinesche eleganze profuse dal Vittoria negli stucchi della vôlta, e la curva robusta del contorno si disegna con più spontanea armonia. Ad arco si svolge l'alta figura nella guaina della veste di raso, da cui si libera la gamba destra modellata con delicatezza sansovinesca; porge una mano al putto che a lei accorre di slancio, e lo sguardo si vela di carezzevole bontà. L'effetto decorativo sorge delizioso da quell'oscillar della posa che il puttino rampante sull'omero della Carità accentua con grazia scherzosa; e vi s'accorda il colore del gruppo che si svolge come tra riflessi di sete argentine, senza le crudezze disegnative dell'Abbondanza, in una limpida atmosfera paolesca: lo stesso aggruppamento delle figure richiama i gruppi fioriti di Sacre Famiglie e di ritratti nell'arte di Paolo. Caratteristico dello scultore padovano è il ritmo della composizione, di una gentilezza squisita e rara.

Sempre studioso di ritmi, il Segala, nel monumento di *Tiberio Deciano* (fig. 154), al Carmine di Padova, opera databile dal 1582, anno di morte del giureconsulto, muove a riscontro, quasi in cantilena, le massicce statue della Giustizia e dell'Abbondanza ai lati della lapide, nella gran nicchia eretta ad arco trionfale. Le due figure si torcono, si curvano, piegano una gamba, in simmetria; par che si foggino sulla voluta a S delle mensole sottostanti. La rima obbli-

Fig. 152 — Venezia, Palazzo Ducale. Francesco Segala: *L'Abbondanza.*
(Fot. Alinari).

Fig. 153 — Venezia, Palazzo Ducale. Francesco Segala: *La Carità*.
(Fot. Alinari).

Fig. 154 — Padova, Chiesa del Carmine. Francesco Segala: Monumento a *Tiberio Deciano*. (Fot. Danesin).

gata anche troppo si sente, mentre in alto, nei pennacchi dell'arco, la squisita cadenza delle Vittorie riprende il motivo con più libera dolcezza, specialmente in quella a sinistra, che si adagia sull'arco, snoda le membra flessuose, volge in alto la testa, offre con la corona tutta se stessa, in un sospiro. Emana da questa figura il delicato sentimentalismo che serpeggia nell'arte di Francesco Segala, fondata sugli esempi dei manieristi toscani, con risultati opposti a quelli di Tiziano Aspetti. Come venature di cristallo son le pieghe, tutte alveoli al gioco della luce e dell'ombra.

Ma nel busto del giureconsulto (fig. 155), che porta sul piedistallino a volute la firma dello scultore e s'innalza sullo sfondo di una mirabile conchiglia come di nimbo a raggi, il Segala sente con veneta sincerità il suo modello. Gli occhi cerchiati di rughe guardano risoluti; la testa massiccia ha un rude, soldatesco vigore. Ombre dense s'affondano tra le rughe fortemente scavate, marcate anche per lo studio d'effetti in distanza, ma nel ricco panneggio mutevole al moto della luce e dell'ombra, nella barba ventilata, il marmo prende colore, pittorica libertà. Gioca l'aria tra le pieghe del serico mantello, aperto a mostrar la collana di Cavaliere di San Marco, vanto del dotto che si presenta ai posteri onusto di rasi, conscio della sua fama, della sua ricchezza, della sua grave dignità.

Il ritratto del Carmine è la traduzione in marmo, [1] fedele benchè naturalmente più marcata e pomposa, del mirabile busto in terracotta nel museo civico di Udine (fig. 156), che ha il vantaggio di una superiore freschezza e spontaneità. Accentuato, nel busto in creta, è il contrasto cromatico fra carni morbide e chiome e barba a traforo: vi si sente ancora il ricordo di Danese Cattaneo, benchè sia libero da convenzioni decorative il modellato della barba fluente con l'aria, e la sensibilità del Veneto dia vita alle macere carni come alle ciocche spugnose. Ma il volto emaciato, le guance cave tra il rilievo dello zigomo e della ruga labionasale, la polpa soffice e densa delle vesti arricciate sull'omero, il bavero che appena s'increspa sotto il compatto arruffio delle trine, risultano a un effetto di colore così largo e armonioso, pur nella sua ruvida forza, da trovar paragoni nelle pitture di Paolo. Lasciata ogni esercitazione plastico-volume-

[1] v. G. Fiocco, *Francesco Segala ritrattista*, in *L'Arte*, 1934.

Fig. 155 — Padova, Chiesa del Carmine.
Francesco Segala: Busto di *Tiberio Deciano*, sul suo monumento funebre.
(Fot. del Museo Civico di Padova).

trica, il Segala mantiene la rotondità della forma, del cranio potente e delle curve spalle, dando alle carni e al panneggio il movimento stesso della vita. Non fa pompa di costumi classici come i personaggi del Vittoria, il Deciano rude, meditabondo, con occhi oppressi,

Fig. 156 — Udine, Museo Civico. Francesco Segala: Busto in terracotta di *Tiberio Deciano*. (Fot. del Museo Civico di Udine).

gonfi di pensiero; non erge la testa orgogliosa come nel monumento del Carmine, ma l'incurva sotto il giogo del pensiero, scavata nelle guance dai solchi delle fatiche, potente nella sua cupa e tesa atten-

Fig. 157 — Padova, Cattedrale.
Girolamo Pagliari su modello del Segala: Busto di *Sperone Speroni*.
(Fot. Böhm).

zione.[1] Capolavoro del Segala, il ritratto del museo udinese, di getto abbozzato nella creta, ci dà la piena misura del talento pitto-

[1] Il busto di *Sperone Speroni*, commesso nel 1588 al Segala per il monumento da erigersi nel duomo di Padova, è opera, datata 1593, dell'udinese Girolamo Pagliari, che a Venezia eseguì, per il presbiterio di San Marco, le statuine in bronzo dei *Dottori della Chiesa* accanto a quelle degli *Evangelisti* di Jacopo Sansovino (firmate 1614). Il

Fig. 158 — Vienna, Museo storico artistico.
Francesco Segala: Ritratto in cera di *Ferdinando*, granduca del Tirolo.

rico di questo Padovano, che dallo studio del manierismo si partì verso un'arte incline a ritmiche cadenze, a modulazioni patetiche:

busto dello Speroni risale certo a un modello del Padovano, menomato dalla traduzione, che tutto liscia e uguaglia, togliendo al ritratto ogni vivezza cromatica (fig. 157).

Fig. 159 – New York, Museo metropolitano. Francesco Segala ?: *Madonna*.
(Fot. del Museo).

esempio nell'Abbondanza di Palazzo Ducale e nelle Vittorie del monumento al Deciano. La sua prima e la sua ultima opera — l'ingenuo fascino della piccola Santa Caterina sopra una pila del Santo — il volto del giureconsulto nel museo di Udine, scavato dalla fatica del pensiero — si riallacciano nel tempo quali espressioni di una sensibilità fresca, istintiva. [1]

Al Segala più che ad altri maestri veneti avviciniamo, per la straordinaria freschezza del modellato, una terracotta raffigurante la *Madonna tra angioli* nel museo metropolitano di New York (fig. 159). Siede la Madonna alquanto di sbieco, come sospesa, oscillante a sinistra, piegata dall'impeto del putto entusiasta che appunta un piedino sul suo braccio come per prendere slancio al canto; la puntellano nudi angioletti, di morbidezza squisita. Cade la seta lungo i gradi del trono a pieghe acute; scivola, rilucente, dal ginocchio della Vergine, s'allenta in giri di monile fra seno e seno, si snoda flessuosa come fascio di giunchi dalla sciarpa che avvolge il capo giovanile. È la seta di Paolo Veronese che splende, nelle vesti muliebri, nelle epidermidi dei putti delicate; e par che il genio decorativo di Paolo componga il gruppo incantevole come ramo in fiore. Le mani grosse, comuni alle figure in terracotta e in bronzo di Francesco Segala, il grosso collo della Madonna, scompaiono nella grazia del gruppo canoro. Canta il piccolo Gesù che par spicchi il volo dalle braccia materne dietro l'onda sonora, cantano gli angioletti cariatide; la Madonna velata di dolcezza schiude le labbra al canto; le stesse pieghe delle vesti fluiscono con l'onda melodica. Mai più tenero fu il modellato dei nudi infantili: la mano grassoccia di Gesù, le gambette molli del puttino seduto sui gradi del trono, le carni piumose, trovano paragoni di morbidezza solo tra i putti emiliani del Correggio. Sgorga facile il moto delle dita del plastico come il gorgheggio dalla nidiata canora.

[1] Anche ritratti in cera eseguì Francesco Segala, esempî i due nel museo storico artistico di Vienna, uno di *giovane armigero* con berretto di sghembo sul capo e un elmo posato accanto, l'altro di *Ferdinando granduca del Tirolo* (fig. 158), entrambi probabilmente tratti da pitture tedesche, ma caratteristici del Padovano per la tendenza, anche nel bassorilievo, a suggerire la sfericità della forma, e per la vivezza cromatica ottenuta, specialmente nel secondo ritratto, con la barba a cespuglio sul volto liscio e con il pennacchio di piume a due tinte alternate.

## 6.

# GIROLAMO CAMPAGNA

1552 — Scultore e architetto, veronese, figlio di Matteo Campagna e di Maddalena Morandi (LUDWIG, *Archit. Beitrage,* ecc., pag. 30), allievo di Danese Cattaneo. Secondo quanto risulta da un documento del 1572, che testifica avere Girolamo Campagna vent'anni, l'artista sarebbe nato nel 1552 (v. TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti e scultori Veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto,* Venezia, 1778, C. Palese, pag. 520).

1565 — « Inclinato il giovanetto più alla scoltura che all'arte paterna ebbe a fortuna che il rinomato scultore Danese Cattaneo da Carrara, discepolo del Sansovino, siasi recato in Verona a metter in opera il magnifico altar de' Fregosi in S. Anastasia, poichè presso lui fu allogato, errando il nostro Dal Pozzo facendolo discepolo del Sansovino. Quando il Cattaneo diede compimento a quell'opera correva l'anno 1565 e contava Girolamo circa 13 anni (v. ZANNANDREIS, cit., pag. 217).

1569 — In ricordo della vittoria riportata dai Veneziani alle Isole Curzolari, vien data commissione all'artista di scolpire la statua di *Santa Giustina,* sul frontespizio della porta dell'Arsenale di Venezia, per sostituire l'altra caduta nello stesso anno, quando « esso Arsenale fu scosso per lo scopio delle Polveri ivi accidentalmente accese » (v. TEMANZA, op. cit., pagg. 522-523).

1571, 7 ottobre — L'artista ha costruito l'altare della Cappella del Rosario nei SS. Giovanni e Paolo a Venezia, « fatto a forma di tempio quadrifronte, con Cupola sopra, e con nobile imbasamento che lo sostiene. Fec'egli le due statue sulla fronte di retro, *S. Tomaso d'Aquino* e *S. Rosa*; avendo ceduto il primo loco al Vittoria, che fece le due dinanzi *S. Giustina* e *S. Domenico* » (v. TEMANZA, op. cit., pag. 522).

1572, 10 giugno — Negli Archivi della Procuratia de supra è registrato che il Campagna era a Venezia in casa di Danese Cattaneo (v. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova,* Prato, 1855, Frat. Giachetti, vol. V, pag. 285).

Infatti da una testimonianza di Bastiano Saraceni, padrone di casa di Danese, s'apprende che il Campagna era stato garzone dello scultore, in casa sua, e che il lunedì della Pentecoste di quell'anno si era recato col maestro a Padova per aiutarlo in lavori alla Chiesa del Santo. Una seconda testimonianza conferma tale notizia, attestando inoltre che Girolamo Campagna era allora sui venti anni (v. TEMANZA, op. cit., pag. 519).

1573, 27 novembre — Porta questa data una lettera del pittore Giuseppe Salviati a Marco Mantova Benavides, uno dei deputati del Santo, per raccomandare che sia concesso al Campagna di condurre a termine il rilievo del giovane resuscitato, appena iniziato dal Cattaneo e rimasto sospeso per la sua morte (v. GONZATI, cit., vol. I, pag. CI, Doc. XCIII). In relazione con questa lettera del Salviati, è l'obbligazione del Campagna per il compimento del rilievo, riportata pure dal GONZATI, cit., vol. I, pag. CII, Doc. XCIV.

1573, 17 Xbre — « Ms. Girolamo Campagna scultore de' haver per sua condotta de far il quadro e sue prospettive juxta la condotta di mess. Danese de Catanei dell'anno 1572. 27 Xbre, e sua scrittura fatta dopo la morte di esso mess. Danese dell'anno 1573. 17 Xbre scudi 650, val. L. 4550 » (dai libri dare ed avere 1573-1576; v. GONZATI BERNARDO, *La Basilica di S. Antonio di Padova*, Padova, 1852-53, pag. CII, Doc. XCV).

1574, 18 Xbre — « M.° Girolamo Campagna de' haver adì 18 Xbre 1574 per sua mercede di far il quadro de marmo nella cappella del glorioso Santo Antonio quel tanto può avanzare il q. m.° Danese suo precettore cum obligo di finirlo in termine de doi anni, e non voler fra tanto se non scudi 10 al mese fino al finimento de l'opera, come nel libro di atti della ven. Arca nod. mess. Francesco Ottavian, tratto dal libro 1573 » (v. GONZATI, cit., pag. CIII).

1577 — In quest'anno il rilievo del Campagna era terminato (v. GONZATI, cit., vol. I, pag. 166, nota 3).

1578 — Per la Chiesa Abbaziale della Misericordia lo scultore fece la statua della *Vergine seduta con il Bambino in braccio* (v. PAOLETTI FIORE, cit., pag. 21).

1579, 24 luglio — I Presidenti dell'Arca del Santo, raccoltisi in Consiglio, decretano di erigere al Santo un altare più maestoso di quello del '400, coperto dai bronzi di Donatello, e decidono di affidarlo al Campagna (v. GONZATI, cit., vol. I, pag. 85).

1579, 7 settembre — Girolamo Campagna presenta, per l'altare del Santo, un disegno approvato all'unanimità (v. GONZATI, cit., vol. I, pag. 85).

1579, 12 novembre — Porta questa data la convenzione di Gerolamo Campagna e di Cesare Franco per l'altare maggiore e il tabernacolo della chiesa del Santo. Il documento ci dà una descrizione minuta dell'opera divisata dal Campagna (v. GONZATI, cit., vol. I, pagg. CXXVI-CXXVII-CXXVIII-CXXIX).

1580, aprile — Muore la moglie dell'artista, Lucia (v. TEMANZA, cit., pag. 521).

1580 — Si gettano le fondamenta del nuovo altar maggiore per la chiesa del Santo a Padova, e nel medesimo anno l'alzato giunge fino alle basi delle colonne (v. GONZATI, cit., pag. 85).

1580 — Dal TASSINI apprendiamo che in quest'anno l'artista abitava a Venezia nella parrocchia di S. Samuele. Probabilmente, data la vicinanza tra Padova e Venezia, egli alternava i soggiorni nelle due città (v. TASSINI GIUSEPPE, *Curiosità Veneziane*, Venezia, 1887, Alzetta e Merlo, pag. 643).

1581 — L'altare del Santo era giunto alle cornici (v. GONZATI, cit., vol. I, pag. 85).

1582 — È terminato l'altare (v. GONZATI, cit., vol. I, pag. 85).

1582, IIII id. Maii — Data delle quattro grandi statue a stucco, in San Sebastiano di Venezia, raffiguranti l'*Annunciazione* e le *Sibille Cumana* ed *Eritrea* (v. MOSCHINI GIANNANTONIO, *Guida per la città di Venezia*, Venezia, 1815, vol. II, pag. 314) (v. PAOLETTI PIETRO, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, Venezia, 1893, Ongania-Naya, parte II, *Il Rinascimento*, pag. 284).

1588 — Per l'altare a capo del salone superiore della Scuola di S. Rocco, vennero eseguite le statue di *S. Giovanni Battista* e di *S. Sebastiano* (v. LORENZETTI GIULIO, *Venezia e il suo estuario*, Guida storico-artistica, Venezia-Milano-Roma-Firenze, 1926, pag. 565).

1591 — Si reca a Treviso per varî lavori (v. FEDERICI, *Memorie Trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille e ottocento*, Venezia, 1803, presso Francesco Andreola II, pag. 68-69).

1591-93 — Insieme con Giuseppe Campagna lavora al gruppo bronzeo dell'altar maggiore per la Chiesa di S. Giorgio Maggiore a Venezia (v. LORENZETTI GIULIO, cit., pag. 728).

1593 — Nella Chiesa dei Frari a Venezia porta questa data la statua bronzea, firmata, della *Mansuetudine* sulla pila dell'acqua santa nella nave destra (v. LORENZETTI GIULIO, cit., pag. 551).

1595 — Per 'l settimo altare nella navata sinistra della chiesa di S. Giorgio Maggiore a Venezia, il Campagna eseguì il gruppo marmoreo della *Vergine col Bambino incoronata da due Angeli* (v. LORENZETTI GIULIO, cit., pag. 730).

1604, 8 maggio — Convenzione fra l'artista e l'Abate Brunetti, Segretario del Ser.mo Duca d'Urbino, per la statua del defunto duca, che l'artista promette di dar terminata il giorno dell'Ascensione del 1605 (v. CALZINI EGIDIO, *Urbino e i suoi monumenti*, Firenze, 1899, II ediz., pag. 21, nota 2).

1606, 1 agosto — A questa data, nel Diario di Francesco Maria II, ultimo duca di Urbino, troviamo la seguente nota, riguardante l'opera del Campagna: « Viddi la statoa del Duca Federico che fu posta al suo luogo alli 19 del mese passato » (v. ALIPPI A., *Ricordi di opere d'arte estratti dal diario inedito di Francesco Maria, ultimo Duca di Urbino*, in *Rassegna d'Arte Italiana*, 1909, pag. 72).

1616 — Data delle statue di *S. Pietro* e di *S. Tommaso* ai lati dell'altare maggiore nella chiesa di S. Tomà a Venezia (v. LORENZETTI GIULIO, cit., pag. 547).

1619, 3 maggio — Porta questa data il testamento di Giuseppe Campagna, fratello dell'artista, che lascia erede Girolamo e dopo la morte di costui la sorella (v. LUDWIG GUSTAV, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Kunst*, Berlin, 1911, Bruno Cassirer, pag. 30).

1623 — Morto in quest'anno Fra' Paolo Sarpi, fu data commissione a vecchio Campagna di faigli un monumento: « ma quantunque il pensiero di lui fosse trovato bellissimo, riguardi e timidezze scrupolose rattennero i monaci dal porre ad effetto la progettata opera » (v. SELVATICO P., *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia*, Venezia, 1847, Paolo Ripamonti Carpano, pag. 404).

1623 — Il TEMANZA afferma che in quest'anno l'artista aveva 71 anni (affermazione che corrisponde con la data di nascita) e aggiunge: « Quanto fia egli vissuto poi non mi è riuscito di saperlo. Nel Necrologio della Parrocchia di S. Samuello, ove egli abitava, sta registrata la morte della di lui prima moglie e di alcuni figliuoli, ch'ei ebbe dalla seconda, ma di lui niente si ritrova. Il che mi fa sospettare ch'egli morisse fuori di Venezia. Forse in Verona? Niente ne dice il dal Pozzo

niente il marchese MAFFEI. Indovinalo se ti dà l'animo; si vede però ch'ei ebbe lunga vita, ond'è da supporsi che molte più opere abbia fatte di quelle da me finora riferite » (v. TEMANZA, cit. pag. 528) [1].

* * *

« Ultimo della scuola vecchia del Sansovino » fu chiamato Girolamo Campagna, scolaro del Cattaneo, che esordì nell'arte accanto al maestro con la statua, firmata, del doge *Leonardo Loredan*

[1] Bibliografia: MASINI, *Bologna perlustrata*, Bologna, 1650, Carlo Zenero, p. 518; TEMANZA TOMMASO, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto*, Venezia, 1778, C. Palese, pp. 278, 421; *Vita*, pp. 519-582; MILIZIA, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Parma, 1781, Stamperia Reale, vol. II, pp. 141-142; BRANDOLESE PIETRO, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova, 1795, Pietro Brandolese, pp. 27, 41, 42, 51; FEDERICI, *Memorie Trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille e ottocento*, Venezia, 1803, presso Francesco Andreola II, pp. 68-79; MOSCHINI GIANNANTONIO, *Guida per la città di Venezia*, Venezia, 1815, Alvisopoli, vol. I, pp. 29, 73, 147, 154, 412, 420, 494, 537, 544, 545, 650, 651, 664; vol. II, pp. 168, 172, 216, 220, 229, 257, 314, 347, 366, 369, 543; MOSCHINI GIANNANTONIO, *Guida per la città di Padova*, Venezia, 1817. A spese de' Fratelli Gamba, pp. 11, 25, 27, 34, 63; PERSICO, *Descrizione di Verona e della sua Provincia*, Verona, 1820, dalla Società Tipografica Editrice, parte I, f. 214-222, parte II (1821), f. 125, 198; CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, Prato, 1825, Frat. Giachetti, vol. V, pp. 282-285, 512; PAOLETTI ERMOLAO, *Il Fiore di Venezia ossia: i quadri, le vedute ed i costumi veneziani*, Venezia, Tommaso Fontano, vol. I (1837), pp. 170, 177, vol. II (1839), pp. 72, 77, 102, 135, 157, 164, 183, 194, 235, 240, 252, vol. III (1840), pp. 10, 13, 21, 65, 104, 105, 123; SELVATICO P., *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia*, Venezia, 1847, Paolo Ripamonti Carpano, pp. 255, 386, 398-404; GONZATI BERNARDO, *La Basilica di S. Antonio di Padova*, Padova, 1852-53, vol. I, pp. 85, 165, 166, 230, 231, 11, 214; PINI-MILANESI, *Scrittura di artisti italiani*, 1876 vol. III p. 252; BERTOLOTTI A. *Artisti Veneti in Roma nei secoli XV XVI XVII*. Studi e ricerche negli *Archivi Romani*, Venezia 1884. a spese della Società, pag. 15; TASSINI GIUSEPPE, *Curiosità Veneziane*, Venezia 1887, Alzetta e Merlo p. 643; ZANNANDREIS DIEGO, *Le Vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, Verona 1891, Stabilimento tipo-Litografico G. Franchini pp. 217-222; PAOLETTI PIETRO *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, Venezia 1893, Ongania-Naya, pp. 140, 208, 215, 284; CALZINI EGIDIO, *Urbino e i suoi monumenti*, Firenze 1899 II ediz. pp. 21 e 22, 107; L. MARINELLI, *La Loggia del Consiglio in Verona*, in *Rassegna d'Arte*, 102, anno II, p. 62 n. 3; LUIGI RIZZOLI jun. *Una medaglia del Bembo che non è opera di Benvenuto Cellini*, in *L'Arte* 1905 p. 279; SIMEONI LUIGI, *Verona* (Guida storico-artistica), Verona, 1909, C. A. Baroni, pp. 8-27; ALIPPI A., *Ricordi di opere d'arte*, estratto dal Diario inedito di Francesco Maria ultimo Duca di Urbino, in *Rassegna d'arte italiana* 1909, p. 72; BURCKHARDT, *Der Cicerone*, Leipzig, 1910, E. A. Seemann, pp. 569, 574; PAOLETTI P., *Campagna Gerolamo* in Thieme Becker *Künstler Lexikon*, vol. V (1911), p. 445; LUDWIGS GUSTAV, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Kunst*, Berlin, 1911, Bruno Cassirer, pp. 30, 123; LORENZETTI GIULIO, *Venezia e il suo Estuario*. Guida storico-artistica, Venezia-Milano-Roma-Firenze, 1926, pp. 117, 162, 241, 244, 293, 299, 318, 326, 333, 334, 351, 359 366, 374, 318, 389, 401, 402, 441, 474, 506, 521, 528, 542, 547, 551, 558, 503, 565, 722, 728, 730; PLANISCIG LEO, *Piccoli bronzi italiani del Rinascimento*, Milano, 1930, Fratelli Treves, tav. CLXVI-CLXVI-CLXVII-CLXVIII-CLXIX-CLXX, pp. 36-38; LORENZETTI GIULIO, *Gerolamo Campagna*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Istituto Giovanni Treccani, 1930, XXX, vol. VIII, pp. 562-563.

(fig. 160) per il monumento funebre nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, timida semplice figura tra le elaborate eleganze delle statue allegoriche di Danese. *Venezia armata*, con la metallica affilatezza delle sagome e l'ornamento superbo, par metta nell'ombra il vegliardo umile, pio, su cui anche le suntuose vesti di broccato e d'ermellino si stringono, si smorzano, come paurose di sfarzo. La piccola testa, tormentata da uno scalpello ancora inesperto, ha un'espressione quasi belliniana di bontà mite, e a quest'espressione s'accorda l'atteggiamento delle braccia aperte, accoglienti, di tutto il busto che lievemente si china come a salutare il popolo, delle esili spalle sotto l'accarezzato mantello. Lo studio dal vero è attento nei lineamenti della testina ossuta, soprattutto nella bocca sottile, arida; ma anche la nota realistica è attenuata, ingentilita, e come esitante, lontana delle accentuazioni del Vittoria. Lo scultore ventenne si è posto all'opera con tutta la cura dell'esordiente che affronta il suo primo importante lavoro, non senza meticolosità e pesantezza nel rendere i fioroni del broccato e le grinze del volto avvizzito, dei lineamenti sfaccettati: la grande statua sembra piccina per le sue proporzioni esili, timide; il modellato, debole e lieve, s'accorda con la velata umanità dell'immagine, che subito ci presenta il Campagna nei caratteri della sua arte quieta e dolce e nella sua predilezione per l'effetto pittorico lieve, delicato, ottenuto qui con il contrasto fra i lineamenti sfaccettati e il morbido lume del manto dogale.

Il 17 dicembre 1573 veniva stabilito nei registri di pagamento della basilica di Sant'Antonio a Padova un compenso al Campagna « per sua condotta de far il quadro e sue prospettive juxta la condotta di mess. Danese de Catanei dell'anno 1572, 27 xbre », e cioè per il rilievo, nella cappella del Santo, raffigurante il miracolo della resurrezione di un giovane (fig. 161), del tutto eseguito, sopra un disegno di Danese, dallo scolaro, la cui firma si legge nel centro della scena, sul giaciglio del giovane risorgente. Finita nel 1577, la composizione del Santo è opera faticata, ineguale, che ci mostra il Campagna inesperto del bassorilievo, goffo nei profili di cartapesta delle figure in distanza. Lo studio di modelli lombardeschi è chiaro in questi profili come nella testa di donna dietro Sant'Antonio, coronata di riccioli, mentre nei ritratti di gentiluomini, soprattutto nel personaggio seduto a sinistra, si stampa l'impronta di Danese. Im-

Fig. 160 — Venezia, Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.
Girolamo Campagna: Monumento al doge *Leonardo Loredan*, statua del doge.
(Fot. Fiorentini).

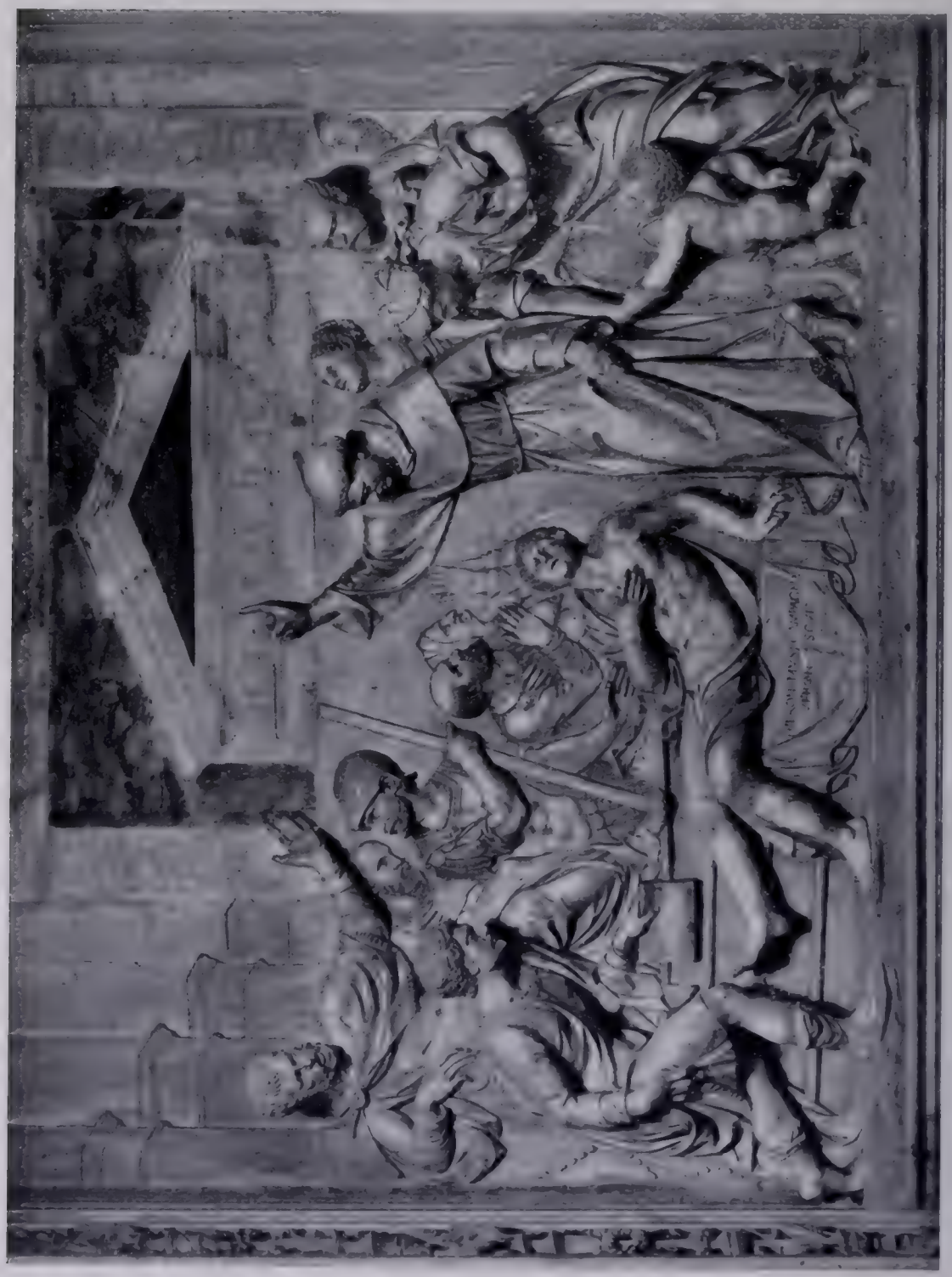


Fig. 161 – Padova, Basilica del Santo. Danese Cattaneo e Girolamo Campagna: *Miracolo di Sant'Antonio.*
(Fot. Anderson).

Fig. 162 — Venezia, Chiesa di Santa Maria dei Miracoli.
Girolamo Campagna: *San Francesco*.
(Fot. Alinari).

pacciato e rusticano nelle figure a mezzo e basso rilievo, goffo nel corpiciattolo contorto del putto con la ciambella, il Campagna lascia apparire le sue doti tranquille nei miti riflessi serici della figura di Sant'Antonio e della madre che inoltra dal margine a destra, avvolta nel fruscio delle vesti fluenti. Più che Danese par sia presente il Sansovino al giovane scultore, in queste immagini sfiorate da calme luci e dolcemente modellate. (1)

Dopo aver costruito, per la cappella del Rosario nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, circa il 1580, il solenne altare quadrifronte, ora restaurato, con le statue di *San Tommaso d'Aquino* e di *Santa Rosa*, a riscontro delle altre dei *Santi Giustina* e *Domenico*, opere del Vittoria, Girolamo Campagna ci si presenta, nelle figure in istucco del coro di San Sebastiano — l'*Annunciata*, l'*Arcangelo Gabriele* e due *Sibille* (fig. 164) — conquistato dallo splendore cromatico di Paolo Veronese. L'umile, il mite Campagna, cerca effetti decorativi, addensa e ingrandisce le forme voluminose e affusate della *Sibilla* a sinistra, scioglie liberamente pieghe di drappi e trecce, scompone la sua primitiva forma tranquilla nel tentativo di mettersi all'unisono con le ricchezze pittoriche del Veronese. Ottiene levità pittorica nella Sibilla di destra, esile entro il viluppo della veste pieghevole, e più nell'angelo (fig. 165), slanciata e armoniosa figura che par immergersi nel lume argentino degli affreschi di Paolo, con le sue carni vellutate, il raso fluente della veste, lo scintillìo delle penne mosse da orli tremuli, lo spumeggiar della chioma ricciuta. Anche il profilo, sottile, delicato, dà gentilezza a questa immagine uscita dal mondo manieristico con la sua grazia esile e fiorita, lieve nel gioco di lievi luci.

Sul ricco panneggio della *Vergine* (fig. 166), largamente ondulato, luce e ombra s'alternano in fluttuazioni leggere, con effetto di colore. Teso un braccio all'indietro, piegato un ginocchio sopra uno sgabello a voluta, Maria si libra leggiera. Tutto il significato dell'opera

(1) Qualche affinità con questo rilievo per la durezza faticosa dell'intaglio e il modulo accademico presenta la statua di *San Francesco* (fig. 162) nella chiesa di Santa Maria dei Miracoli a Venezia, mentre la *Santa Chiara*, (fig. 163), a riscontro, è già schietta espressione delle personalità di Gerolamo Campagna nella placida bonaria realtà del tipo, come nel morbido effetto di colore ottenuto accostando la tunica ombrata dal gioco di pieghe a costole acute e spezzate al saio mosso da lievi fruscii nel velo della luce.

Fig. 163 — Venezia, Chiesa di Santa Maria dei Miracoli. Girolamo Campagna: *Santa Chiara*. (Fot. Alinari).

Fig. 164 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano. Girolamo Campagna: *Sibille.*
(Fot. Fiorentini).

Fig. 165 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano.
Girolamo Campagna: *L'angelo Gabriele.*
(Fot. Fiorentini).

Fig. 166 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano. Girolamo Campagna: *L'Annunciata.*
(Fot. Fiorentini).

è nella luce che trema sul volto, ammorbidisce il velluto delle carni, s'avviva sugli spigoli dei lineamenti irregolari, si smorza nell'occhio velato dalle palpebre, fluisce tra le seriche pieghe dei drappi. Una delicata sensibilità pittorica è nella figura lieve, ariosa, con occhi illanguiditi dall'ombra e l'ornamento delle ciocche alate sotto il cader del velo. Il mite e raccolto Campagna volge a ricerca di adornamenti, di raffinatezze cromatiche, studia i gesti, cerca librar le figure come sentissero attorno il vuoto. Par senta lo scenario di Paolo nella chiesa di San Sebastiano.

La dolcezza di seriche superfici che rivela il delicato gusto pittorico dello scultore, tutto spontaneità ed abbandono, assimila a questa deliziosa Madonna in istucco le figure marmoree dei rilievi raffiguranti *un'udienza del Doge Alvise Mocenigo* (fig. 167) e il *Doge in orazione* (fig. 168), parti del monumento a lui dedicato nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo [1]. Composto a fatica è il primo, con personaggi in rassegna, schiacciati nel campo superficiale della scena, senza profondità, mentre nel secondo è precisato l'ambiente e arricchito l'effetto cromatico da un accorto giustapporsi di superfici, vellutate nei manti del doge e della sua corte, seriche nella sua cuffia distesa e nel cuscino morbido, brinato di luce, granite nelle colonne e nel fondo dell'inginocchiatoio. Le barbe fluenti, le carni peste, le code a fiammella dell'ermellino, i tendini, vibranti alla luce, delle mani congiunte, le falce dell'orecchio che preme sulla nitida seta della cuffia, avvivano l'effetto pittorico limpido, soffice, argentino.

Simili caratteri si ritrovano nelle statue dei *Santi Giovanni Battista* (fig. 169) e *Francesco* (fig. 170) [2], che fiancheggiano il *Santo Alvise* in legno policromo, nella chiesa di questo Santo a Venezia, la prima disegnata sulle volute d'una lunga S di calligrafica sveltezza, che nella seconda si scioglie, s'allenta, ad esprimere la leggerezza del movimento fluido, della forma pieghevole, oscillante come canna al soffio dell'aria. Il saio morbido, piumoso, avvolge l'esitante figura, e il modellato del volto, tutto scavi e penombre, è di una spiritualità così dolce e patetica, espressa con un riserbo così raro, da non trovar riscontro in opere di altri scultori veneti del Cinquecento,

[1] Attribuzione al Campagna suggerita, con il consueto suo prudente riserbo, da Giulio Lorenzetti, in *Venezia e il suo estuario*, Casa Bestetti e Tumminelli, p. 326.
[2] Altra attribuzione suggerita dal Lorenzetti, ib., a p. 40.

Fig. 167 — Venezia, Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. Girolamo Campagna: Rilievo nel monumento ad *Alvise Mocenigo*.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 168 — Venezia, Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. Girolamo Campagna: Rilievo nel monumento ad *Alvise Mocenigo*.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 169 — Venezia, Chiesa di Sant'Alvise.
Girolamo Campagna: *Il Battista.*
(Fot. Fiorentini).

Fig. 170 — Venezia, Chiesa di Sant'Alvise.
Girolamo Campagna: *San Francesco.*
(Fot. Fiorentini).

ma quasi un richiamo alla dolce umanità di Giambellino. Il soffio dell'ombra e della luce passa sul volto come fremito d'anima. Avanza il Santo coi libri delle preghiere; la sua testa assorta par mormori pace, il suo volto si schiara di pietà umana, di umile dolcezza; piega verso i derelitti a cui la piccola bocca dice conforto, il saluto di Dio. Avanza, e par che l'aria l'avvolga teneramente, il moto dia ritmo al suo gesto d'amore.

Al culmine del periodo che potremmo chiamare, per i suoi effetti, paolesco, è la statua di *San Sebastiano* (fig. 171), che fa riscontro ad altra del *Battista* nel salone superiore della scuola di San Rocco: opere databili circa il 1588.

In posa melodrammatica, una mano sul petto, il Battista s'inarca e fissa accigliato le turbe. Frange di capelli aderiscono alla fronte severa, ma, nonostante l'enfasi del gesto, si sente come tutto l'interesse dello scultore si volga al braccio di vera carne e al fiotto di raso del manto che cade greve dall'omero a terra, più lucente a contatto con l'ombra morbida del suo rovescio di pelliccia. Come sempre, Girolamo Campagna vede nella figura, anzitutto, la calma bellezza dell'effetto pittorico, che s'accentua, per la squisita levità della posa, nell'altra di *San Sebastiano*, a riscontro. Come sospeso fra il tronco d'albero e la trabeazione della nicchia si svolge l'arco elegante del torso, e il braccio piegato sul capo forma riquadrata cornice al volto sottile. Purissimo, nonostante qualche incertezza di modellatura, appare il nudo nel suo rilievo dolce, trasparente, appena sfiorato dal soffio lieve dell'ombra; e il chiarore disperde, nell'ovale sansovinesco del volto, l'espressione severa degli occhi, l'anelito della bocca arsa. Piega appena il capo, schivo dall'ombra, l'eroe cristiano che par esca dalle tele di Paolo con la decorativa eleganza del gesto e il timbro argentino di un colore delicatamente suggerito dai rapporti tra la seta delle carni e il velluto del drappo, tra il nitore della gamba poggiata a terra e la viscida scorza del tronco, fra la tersa fronte e il fiammeo cespuglio della chioma lavorata dal trapano. Anche i marmi screziati delle colonne, del fregio e dello specchio di base mettono in valore il tono argentino della figura e delle grandi cornici marmoree. Il braccio sinistro piegato dietro il dorso s'immerge nel velo d'ombra caro al Veronese.

Ineguale nella sua opera, forse anche per l'aiuto, largamente

Fig. 171 — Venezia, Scuola di San Rocco. Girolamo Campagna: *San Sebastiano*. (Fot. Böhm).

Fig. 172 — Venezia, Palazzo dei Dogi. Girolamo Campagna: Statue allegoriche sopra una porta della Sala delle quattro porte.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 173 — Venezia, Palazzo dei Dogi.
Girolamo Campagna: *Mercurio.*

usato, del fratello Giuseppe, il Campagna, nel figurar *Pallade* tra la *Pace* e la *Guerra* (fig. 172), sopra una porta della sala delle quattro porte in palazzo dei Dogi, addolcì il freddo schema formale con la carezza di morbide luci su armature, carni, pellicce. Il fiacco modulo manie-

Fig. 174 — Venezia, Chiesa di San Giorgio Maggiore.
Girolamo e Giuseppe Campagna: *La Trinità con gli Evangelisti.*
(Fot. Alinari).

ristico delle due figure armate si snoda e s'avviva nella figura attorta della *Pace*, fra un più rapido balenar di luci. Più che al Vittoria, gli schemi formali del Campagna qui risalgono a Danese Cattaneo.

Stampato sui moduli accademici di Giulio Romano sembra anche l'*Ercole* sul camino adorno di vittoriesco dossale nella Sala del Senato, mentre con agilità parmigianinesca è modellato il *Mercurio* (fig. 173) a riscontro, nell'involucro di seta di una cute sensibilissima al gioco argentino delle luci.

Ma nel gruppo bronzeo degli *Evangelisti* (figg. 174-175), eseguito col fratello Giuseppe per la chiesa di San Giorgio Maggiore, più non si riconosce la dolcezza cromatica del maestro. Il barocco trionfa nel

Fig. 175 — Venezia, Chiesa di San Giorgio Maggiore.
Girolamo e Giuseppe Campagna: Particolare degli *Evangelisti*.
(Fot. Alinari).

turbinoso roteare delle enfatiche immagini, oppresse con violenza dal globo, sospinte dal peso all'infuori, così da seguire, con la torreggiante figura dell'Eterno, gli spigoli di una grandiosa piramide. Piegano, i turgidi corpi, come schiantati dal peso, e il vento barocco agita i drappi dilatati, frecciati da aculei di luce, corruschi. Nell'ombra del volto le sopracciglia lampeggiano; le fronti, compresse nel basso, si gon-

fiano in alto, percosse da violenti riverberi. È tradizione che l'Aliense abbia disegnato il gruppo scenografico, ma il Campagna seppe trar dal disegno un effetto superiore a quanto abbia ottenuto quel manierista in pittura, gettando in bronzo le forme agitate da ombre di burrasca, lampeggianti nel moto delle braccia, sotto lo scroscio delle luci dall'alto. La violenza immaginativa del disegnatore si è trasfusa con impeto nel gruppo schiantato dallo scoppio delle luci, travolto da vortice, enfatico. Quest'opera tratta da disegno altrui sembra uscita di getto, nel lampo dell'improvvisazione, dalle mani del suo modellatore.

L'effetto scenografico del gruppo degli *Evangelisti* in San Giorgio Maggiore si muta in tragica profondità nel *Crocefisso* bronzeo fra i *Santi Marco* e *Francesco* (fig. 176-177) al Redentore. Lo slancio teatrale dei Santi, che indietreggiano a contrapposto non senza retorica enfasi, fa sentire più intenso l'abbandono mortale del *Cristo* (fig. 178), che sulla croce s'inarca, dalla croce piega verso la terra. La testa col profilo tagliente piomba sull'omero destro, tendini e ossa sporgono dalle gambe scheletriche, lacerate da strali di luce sugli aguzzi profili. Il corpo, spostato dal centro della croce nell'arco che intero l'abbraccia, ancor scocca energia vitale dalle agili forme tese, mentre il capo sprofonda nell'ombra, muto, martoriato, nel suo abbandono mortale. La luce, che martella il petto a tocchi serrati, come di costruttivo pennello, e sferza le gambe tese, accentua l'intensità dell'ombra, singhiozza e stride in quel cupo silenzio.

Il gruppo degli *Evangelisti* fu eseguito nel biennio 1591-93, e la data del 1593 è incisa sul piedistallo della statuina sopra una pila della chiesa de' Frari raffigurante, a riscontro di un *San Francesco* (fig. 179) sopra altra pila, *Sant'Agnese* (figg. 180-181), fusa in bronzo da Baldassare Stella sul modello di Girolamo Campagna, che qui ritrova la dolcezza mite della sua arte, schiva d'ogni sonorità d'effetti. Timida, esile, con le spalle gracili, drappeggiata e come legata dalle vesti che disegnano rabeschi sottili di pieghe sul grembo e sui fianchi, la Santa stende la destra con il simbolico agnellino accosciato e china lo sguardo sotto le gonfie palpebre tipiche del Campagna. Timida ancella di Dio, mette la sua fievole vita in quello sguardo sommesso, nel sospiro della bocca schiusa. I lineamenti tirati, aggraziati, il gesto sospeso, sono in accordo con la forma esile,

rigida sotto la veste tenue, spianata alla donateilesca sulle gambe e sui fianchi. Timidamente procede, sospesa nel passo, offrendo

Figg. 176-177 — Venezia, Chiesa del Redentore.
Girolamo Campagna: *San Marco* e *San Francesco*.
(Fot. Fiorentini).

l'agnello, simbolo di mansuetudine e d'innocenza. È alta, ma par trattenga lo slancio del corpo sottile. E in quel suo lieve incedere, in quel suo sguardo sommesso, nel murmure delle vesti armoniose, è una grazia delicata, sensitiva.

A questa evocazione di umana gentilezza s'avvicina un gioiello

Fig. 178 — Venezia, Chiesa del Redentore. Girolamo Campagna: *Crocefisso.*
(Fot. Fiorentini).

Fig. 179 — Venezia, Chiesa di Santa Maria de' Frari.
Girolamo Campagna: *San Francesco.*
(Fot. Fiorentini).

Fig. 180 - Venezia, Chiesa di Santa Maria de' Frari. Girolamo Campagna: *Sant'Agnese*. (Fot. Böhm).

Fig. 181 — Venezia, Chiesa di Santa Maria de' Frari.
Girolamo Campagna: *Sant'Agnese.*
(Fot. Fiorentini).

dell'arte veneta del bronzo, che ha la chiara impronta dell'arte di Gerolamo Campagna. È un candelabro (fig. 182-183) composto d'angioli-erme, di cornucopii e di un fiore, sopra una base lignea, di toscana derivazione. I nudi esili escono da una guaina di foglie d'acanto con eleganza di steli; tipici del Campagna sono i lineamenti affilati nel lungo ovale del volto, le teste fiorite di riccioli, le braccia flessuose; e i cornucopii che svelti si snodano, le volute dei piedistalli, i festoni di drappo, le ali con penne a raggiera, compongono un insieme di spontanea armonia. In alto i tre cornucopii si fondono: traboccano grappoli, s'appuntano foglie alate, sotto il gran fiore che sostiene il cero. La grazia, la finezza, la purezza del Campagna, sono, in questo fiorito bocciolo di candelabro, al loro apogeo. Squisita è la modellatura dei fanciulli gracili, serici, raccolta la forma come si fosse stampata entro il calice di foglie che la racchiude. Da un gioco di linee lieve, delicato, aereo, sboccia la creazione fiorita.

Le pieghe labili della veste di Maria e la tendenza ad attenuare il rilievo richiamano la statuina bronzea di *Sant'Agnese* nelle figure, foggiate sopra più largo modulo, dell'*angiolo Gabriele* e dell'*Annunciata* (fig. 184-185), sulla fronte del palazzo del Consiglio a Verona, lieve l'angelo nella veste di seta abbrividente alla luce, falcata sulle gambe sottili, così lieve nella grazia del contorno arcuato da dar l'idea che non le grosse ali, materialmente segnate, lo portino a volo, ma il soffio dell'aria lo sospinga verso la Vergine. S'aggira Maria sull'inginocchiatoio adorno, e in quel volgersi il rilievo si assottiglia, s'abbassa alla donatellesca, disponendosi tutta la figura quasi sopra un sol piano mosso dall'onda delle stoffe labili, dal sussurro della luce sull'onda delle superfici increspate. Impressioni di linearismo toscano s'affacciano vaghe, tanto in quell'aprirsi falcato della tunica attorno la gamba snella dell'angelo, quanto nelle falde nerveggiate delle vesti di Maria: pretesto a creare profili di luce, nervature di chiari. Soffici e tenere sono le mani della Vergine, incrociate sul petto.

Forse qualche gruppo veronesiano di angeli sorreggenti il Cristo morto ispirò Girolamo Campagna nello scolpire la *Pietà* (figg. 186-187) della pala d'altare in San Giuliano, ma quel grandeggiar delle proporzioni sembra distrugga la spontaneità dello scultore. Anche il dolce, lieve, effetto pittorico a lui proprio qui viene alterato dallo sforzo accademico, benchè sui drappi sfaccettati dell'angiolo a si-

Fig. 182 — Haag, Casa d'arte Bachstitz. Girolamo Campagna: Candelabro.
(Per cortesia del sig. Bachstitz).

Fig. 183 — Haag, Casa d'arte Bachstitz. Girolamo Campagna: Particolare del candelabro. (Per cortesia del sig. Bachstitz).

Fig. 184 — Verona, Palazzo del Consiglio. Girolamo Campagna: *L'angelo Gabriele.*
(Fot. Brogi).

Fig. 185 — Verona, Palazzo del Consiglio. Girolamo Campagna: *L'Annunciata.*
(Fot. Brogi).

Fig. 186 — Venezia, Chiesa di San Giuliano.
Girolamo Campagna: Pala d'altare e statue entro nicchie.
(Fot. Alinari).

nistra lumi e ombre si spezzino, esagitate, e il trapano crivelli le chiome ricciute. Vivezza d'effetti decorativi è invece raggiunta nelle due grandi statue in terracotta patinata della Vergine e di Santa Maddalena, che dalle nicchie laterali chinan lo sguardo verso il gruppo funebre. Qui la forma gigante si snoda, specialmente nella figura tortile della Vergine, che par nascere, con i gorghi del manto a vela, gonfio di vento, dalle volute barocche dell'altare. Prossime al Vittoria son queste due grandi figure del Campagna, più che ogni altra dello scultore veronese, e sentite in immediata rispondenza con lo sfarzoso apparato d'un altare di stampo vittoriesco.

L'esagitato movimento tortile di Maria sull'altare di San Giuliano si ritrova nella statuina di *Profeta* della collezione O. Meara a Bruxelles (fig. 188), di schema vittoriesco, mentre il gruppo marmoreo dell'*Incoronata con angeli* (fig. 189) in San Giorgio Maggiore è composto come trionfo chiesastico, con studiata grazia.

Firmati da Girolamo Campagna sono due angioli cerofori in bronzo (fig. 190), nella chiesa del Carmine, di fiammante effetto decorativo. Piegato un ginocchio a terra, i due angioli stanno per alzarsi dalle piatte basi. Le figure snelle s'aggirano a spira; le braccia e le mani, come spesso nel Campagna grosse e compatte, s'avvolgono mollemente ai grandi cornucopii; si appiattisce la forma; scoccano a freccia le penne delle ali; nimbi a traforo si librano sopra le teste inghirlandate di riccioli. Tutto contribuisce al significato decorativo dell'opera, le ciocche inanellate, lo sprizzar delle penne dalle ali tese, il panneggio a cartocci, i frutti che traboccano dal cornucopio e la coppa traforata da cui sorge il cero. Le due figure, specialmente quella dell'angiolo con lunghi riccioli spioventi sugli omeri, più sottile e acerba, sembran ritagliate in bronzo da un orafo sui contorni di una iniziale miniata. I contorni son frastagliati e angolosi; la forma, nonostante certe inevitabili pesantezze dello scultore nelle mani e nelle braccia, si risolve in cifra ornata. Tutto è prezioso, in questa caratteristica opera del Campagna, anche la trasognata mestizia che appanna lo sguardo languente degli angioli.

Composto, nella chiesa dei Gesuiti a Venezia, il monumento al doge *Pasquale Cicogna*, morto nel 1595, sopra uno schema classicheggiante, di glaciale freddezza, scolpì i busti marmorei del procuratore *Andrea Dolfin* e di sua moglie *Benedetta Pisani* per il gran

Fig. 187 — Venezia, Chiesa di San Giuliano. Girolamo Campagna: *Cristo morto sorretto da angioli.* (Fot. Alinari).

Fig. 188 — Bruxelles, raccolta Otto O' Meara. Girolamo Campagna: *Profeta*.
(Per cortesia del Collezionista).

Fig. 189 — Venezia, Chiesa di San Giorgio Maggiore.
Girolamo Campagna: *Madonna incoronata da angioli.*
(Fot. Böhm).

trittico marmoreo della tomba Dolfin in San Salvatore, e la statua della *Madonna col Bambino e angioli* (fig. 191), nella nicchia dell'altare da lui architettato per la stessa famiglia Dolfin. Cercò, in

Fig. 190 — Venezia, S. M. del Carmine. Girolamo Campagna: *Angelo ceroforo.* (Fot. Fiorentini).

questa, effetti decorativi con le stoffe abbondanti, fluenti, e con i putti che si stringono a Maria e si nascondono fra i suoi drappi; inarcò la figura della Vergine altalenante sulla base lunata dal simbolo della Redenzione. Trasse un blando effetto cromatico dal gruppo cereo sul fondo oscuro di nicchia, dalle colonne chiare sui pilastri di pietra grigia, come ceri lucenti nell'ombra. Si può supporre che il modello di questo grappolo umano avvolto di seta sia stato fresco

Fig. 191 — Venezia, Chiesa di San Salvatore. Girolamo Campagna: *Madonna*. (Fot. Alinari).

e vivo, ma nella traduzione in marmo la vita è venuta meno; il putto che si drappeggia nel manto di Maria, a imitazione di Paolo, par s'imbacucchi per freddo, l'altro ha contorni duri; il piccolo Gesù s'abbandona tra le braccia materne. La fievole grazia di questo gruppo accarezzato e artificioso ci fa sentir maggiormente la grandezza e l'energia del busto di Benedetta Pisani, scolpito dal Campagna, nella stessa chiesa, per il monumento Dolfin. Agli schemi di Danese Cattaneo s'attiene l'austero ritratto di *Andrea Dolfin* (fig. 192), tanto nel taglio del volto asciutto, come nel traforo della barba e nella maestà della posa. Il Campagna vi aggiunge la sua caratteristica sensibilità pittorica nel render la seta delle carni e l'aridità del labbro senile teso, nel giustapporre con intuito di fine coloritore la veste liscia e la stola di damasco a fregi lucenti su fondo granito. Ma ben più forti s'imprimono i tratti della personalità di Girolamo Campagna nel busto di *Benedetta Pisani* (fig. 193), dove, abbandonati gli schemi del Cattaneo, lo scultore par gareggi con le sinfonie cromatiche del Veronese. Si sente il biondo di Paolo nella capigliatura ariosa, in contrasto con la placida luminosità delle guance; l'orecchio carnoso riluce nell'ombra, come fosse di viscido colore; sugli spigoli del naso sfaccettato si rifrangono le seriche luci di Paolo. Il contrasto si ripete nel busto muliebre, simile ai turgidi busti delle bionde matrone del Caliari, tra la fine scorza fibrosa di un corsetto di velluto spigato e la morbida seta del manto, tremula di riflessi sui rilievi delle pieghe disfatte, allentate in basso, tra i lembi del manto a bilanciere. Abbandonata all'esecuzione di aiuti la *Madonna* della cappella Dolfin, Girolamo Campagna esprime nell'opulenta figura, di taglio così largo e maestoso, di ritmo architettonico misurato e imponente, tutta la sua finezza di veneto coloritore, tutte le possibilità di un talento pittorico impressionabile e intuitivo, che dal Cattaneo e da Andrea Sansovino muove verso il vibrante colorismo di Paolo. Il ritratto in marmo del Cinquecento ci ha dato in questo meraviglioso busto, indipendente dalla visione di Danese e del Vittoria, uno dei suoi esempi maggiori.

Dominato dall'arte del Vittoria, ci si presenta, all'inizio del Seicento, Girolamo Campagna, nelle statue del monumento a *Marino Grimani* (fig. 194), composto dallo Scamozzi in San Giuseppe di Castello a Venezia. Le cariatidi che sostengono la base dei sarcofagi

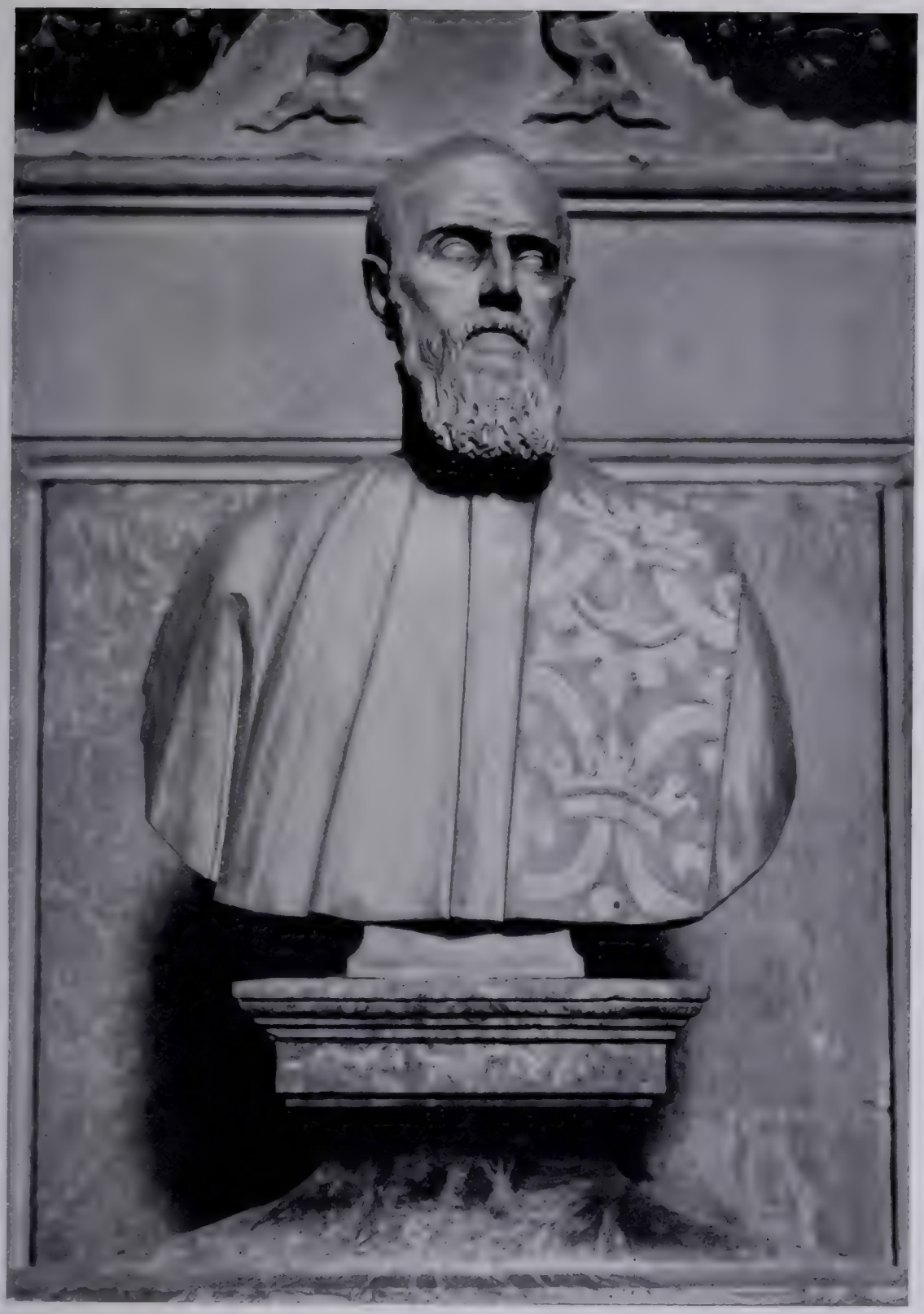


Fig. 192 — Venezia, Chiesa di San Salvatore. Girolamo Campagna: Busto di *Andrea Dolfin*. (Fot. Fiorentini).

Fig. 193 — Venezia, Chiesa di San Salvatore. Girolamo Campagna: Busto di *Benedetta Pisani*. (Fot. Fiorentini).

Fig. 194 — Venezia, Chiesa di San Giuseppe di Castello, Scamozzi e Campagna: Tomba del doge *Marino Grimani*. (Fot. Böhm).

richiamano bensì un noto motivo sansovinesco, ma con la pienezza di forme propria al Vittoria, la cui impronta si riconosce anche nelle statue delle Virtù cardinali e teologali issate al vertice del monumento. Anche del Cattaneo son tracce nelle cariatidi sottostanti ai sarcofagi (fig. 195), modellate dal Campagna con bella concisione plastica, memori del maestro toscano nell'aguzzo profilo dell'una e più nella sonnolenta gravità dell'altra, con occhi velati dallo spessor delle palpebre. Più libero effetto pittorico è nei bronzi raffiguranti l'incoronazione del doge e il dono papale della rosa d'oro alla dogaressa (fig. 196). Sono scene affollate, la prima con motivi sansovineschi manieristicamente contorti, mentre la seconda si svolge, tra la pompa delle vesti di gala, con sì deliziosa ingenuità popolaresca nella descrizione dell'ambiente, da trovar solo paragone nello schietto realismo delle pitture di Jacopo Palma il Giovine ai Crociferi. Vi s'aggiunge la quieta delicatezza di un effetto di luce che ammorbidisce stoffe e figure nei primi piani e avviva di qualche rapido accento le figurine della pala d'altare. Anche le frequenti durezze delle sculture di Girolamo Campagna si sciolgono: le mani delle fanciulle a destra paion disfarsi al tocco di luci veronesiane; e tra i drappi morbidi, i freschi ritratti, l'intimità dei sacri arredi, si diffonde, nella scena di cerimonia, un senso di patriarcale dolcezza.

È in questo periodo che probabilmente fu eseguita dal Campagna la deliziosa *Madonna* (fig. 197) in bronzo dorato, nella chiesa del Redentore[1], prossima per delicatezza di linea al Sansovino. Appoggiata appena sopra un rialzo di roccia su cui dorme il piccolo Gesù, la figuretta esile fa riparo al dormiente con un lembo del manto. Le gambette del bimbo scivolano giù dal piano di roccia, la manina puntella nel sonno le piccole dita a difesa; appena sfiora Maria il tronco di roccia su cui giace il figlio nel sonno. In questa squisita fragilità di pose e nel gioco blando delle luci sulla seta del nudo infantile e delle vesti muliebri, è il fascino della gentile opericciola. La personcina di Maria è delicatamente modellata, con ombre lievi tra luci di raso. Il sansovinismo si accosta alla vita: prende intimità nuova.

Tarda opera di Girolamo Campagna fu l'altare del *Sacramento* (fig. 198) nella chiesa di San Lorenzo a Venezia, fiancheggiato da co-

[1] Attribuzione suggerita da GIULIO LORENZETTI, in *Venezia e il suo estuario*, p. 723.

Fig. 195 — Venezia, Chiesa di San Giuseppe di Castello. Girolamo Campagna: Particolare della tomba Grimani. (Fot. Böhm).

Fig. 196 — Venezia, Chiesa di San Giuseppe di Castello.
Girolamo Campagna: Particolare della tomba Grimani.
(Fot. Fiorentini).

lonne binate che reggono l'arco grandioso e racchiudono, entro nicchie, le statue dei Santi Lorenzo e Sebastiano. Sopra l'altare si eleva il ricco tabernacolo, ornato di bronzi e di pietre dure, ispirato alle architetture del Palladio, benchè non si riconosca il ritmo ampio e leggiero del maestro nella costruzione serrata, massiccia, greve,

Fig. 197 — Venezia, Chiesa del Redentore.
Girolamo Campagna: *Madonna* in bronzo dorato.
(Fot. della R. Sovrintendenza all'arte nel Veneto).

Fig. 198 — Venezia, Chiesa di San Lorenzo. Girolamo Campagna: Altare.
(Fot. Fiorentini).

resa più greve da ricchezza cromatica. Qua e là, nelle basi delle colonne che sopportano l'arco dell'altare e nelle cartelle del tabernacolo, gli ornamenti vittorieschi forman volute di conchiglia, riccioli,

Fig. 199 — Venezia, Chiesa di San Lorenzo. Girolamo Campagna: *Sibille*. (Fot. Fiorentini).

scudi, mentre nella base del tabernacolo e sui piedistalli delle colonne si disegna l'ornato geometrico dei Lombardo. Nel suo sfarzo di marmi e bronzi, la struttura del tabernacolo appare serrata, concisa; tutte le membra si stringono e si affittiscono a raggiungere organica saldezza. Due Sibille stan nelle nicchie dell'ordine inferiore, tra specchi bronzei con figure d'Evangelisti a bassorilievo; due Virtù in quelle

del secondo ordine; quattro angeli bronzei, alati e leggieri, avanzano dalla base dell'ordine superiore, a ritmici intervalli; angioletti e vasi coronano l'edificio sotto il tiburio con la cupola lieve a trafori. La greve mole si anima appena al fremito delle figure che si liberano dalla costrizione architettonica con le forme ventilate e lievi. Escon le *Sibille* (fig. 199) dalle nicchie con gli attorcigliati cartigli e si fondon con essi nel moto delle vesti arricciate. Sciolta da ogni formale consistenza, la figura non è che uno svolazzo, un ricciolo, un'espressione di moto. Le stesse cornici concentriche del catino, strette da voluta, prendon slancio di archi tesi. Ma la forma, che si disperde tra aerei svolazzi e veli di luce nelle due Sibille, s'affusa nel nudo conciso di *San Sebastiano* (fig. 200), in una nicchia a riscontro dell'altra con la statua di *San Lorenzo*. Con un braccio piegato sul capo, l'altro avvinto all'albero, il Santo fissa angosciato la terra. Lunghi cincinni frangian la fronte, spiovono sul volto, si stringono al nitido ovale per non turbare la regolarità della forma. Anche il guscio della nicchia par stringersi con le sue belle nitide cornici intorno al fusto umano, modellato sovr'essa. La forma pittorica, lieve, argentina, del *San Sebastiano* nella scuola di San Rocco, qui prende più esatta definizione plastica, e il chiaror delle carni s'attenua nella carezza delle luci velate, sfumate sul cilindrico nudo. Tanta purezza plastica par fiorisca spontanea dal ritmo architettonico della nicchia e dell'altare.

Tra le opere tarde del Campagna è l'austera immagine di *Santo Antonio Abate* (fig. 201) nella chiesa di San Giacomo a Rialto, che si presenta in maestà sull'altare, mentre due grossi putti e la mitra sgraziatamente riempiono il catino della nicchia con i gonfi volumi. Scolpiti come nel legno i *Santi Pietro* e *Tommaso* della chiesa di San Tomà, alla fine della sua vita, nel 1626, sembra risalga agli insegnamenti del suo primo maestro, Danese, nel tagliare il busto di *Lorenzo Bragadin* (fig. 202) al Seminario patriarcale di Venezia.

Ma nelle due statue incompiute di profeti ai capi della balaustra che cinge l'altare della sala superiore nella scuola di San Rocco, Girolamo Campagna ha lasciato ancora le impronte di una personalità ricca di emozione, profonda. L'incompiutezza stessa delle statue, che nessuno, fortunatamente, pose mano a terminare, aggiunge intensità all'effetto per il contrasto tra superfici grezze e superfici lucenti. Il manto gradinato, la gamba sinistra non finita,

Fig. 200 — Venezia, Chiesa di San Lorenzo. Girolamo Campagna: *San Sebastiano.*
(Fot. Fiorentini).

Fig. 201 — Venezia, Chiesa di San Giacomo a Rialto. Girolamo Campagna: *Sant'Antonio Abate.*
(Fot. Fiorentini).

Fig. 202 — Venezia. Seminario patriarcale. Girolamo Campagna: Busto di *Lorenzo Bragadin*. (Fot. Böhm).

concorrono allo splendore del camice di raso sull'affilata figura di vecchio a sinistra, che si torce nel tormento dell'ira. Maggiore è l'altro, a riscontro, dove la classica serenità del Sansovino si dissolve in ombre patetiche. Come tagliato nel vivo di un pilastro ci si pre-

Fig. 203 — Venezia, Scuola di San Rocco. Girolamo Campagna: *Profeta*. (Fot. Fiorentini).

senta il profeta dal lato sinistro (fig. 203), con le membra raccolte entro un conciso volume plastico; piedistallo e figura s'immedesimano, e il manto con le sue ricche pieghe si stende sul seggio, architettonicamente spianandosi. Sul lato destro (fig. 204) l'alta figura

Fig. 204 — Venezia, Scuola di San Rocco. Girolamo Campagna: *Profeta*.
(Fot. Fiorentini).

si scioglie, si libera; la forma pieghevole si abbandona al gioco della luce e dell'ombra, quasi modellata da un fluido pennello, disfatta nella vibrante atmosfera. Piega la testa sopra una mano; chiude gli occhi nell'ombra, come ferita dai riflessi delle sete abbaglianti; il piede sinistro si puntella con sensibilità dolorosa al suolo; l'esaltato effetto pittorico, di veronesiana intensità, si traduce in colore romantico. Passa come fremito di dolore l'ansioso dibattito delle luci nell'ombra sulla figura chiusa nella sua muta angoscia. Il profeta è un vinto del destino, un prigioniero della dura sorte, ma nel raccoglimento del suo dolore, nella sua umanità ferita e affranta, è la grandezza di un silenzioso soffrire.

Con questa penetrante espressione di romanticismo pittorico si chiude l'opera di Girolamo Campagna, serena e sincera nella Venezia scenografica del Sansovino e del Palladio. Alla fine della sua vita, nei profeti della scuola di San Rocco, si circondò d'ombre di lutto; parve arrestarsi a meditare sul doloroso mistero della tomba. La sua arte, delicatamente emotiva, che aveva tratto una nota di quasi belliniana intimità da quell'andar sospeso della piccola *Sant'Agnese* sulla pila d'acqua santa ai Frari, trovò un finale grandioso. Ineguale come tutti gli scultori veneti del Cinquecento, il Veronese, che largamente si valse d'aiuti, è, nelle opere più sentite, sbocciate fresche dalle sue mani, un delicato, un sensitivo, che ama le mezze tinte, le forme esili, la carezza delle luci sulle superfici di raso. Giunge, nella statua di *San Sebastiano* scolpita per la scuola di San Rocco, nell'*Annunciata* di Verona, nel piccolo *Mercurio* sopra un camino di palazzo ducale, a scintillìo di effetti veronesiani. Dalla sua fresca vena decorativa sgorga la grazia esile e squisita del candelabro già Bachstitz, mentre nelle ombre tragiche del *Crocefisso* sopra l'altare della chiesa del Redentore trema un'emotività profonda. Oscurato dalla fama più clamorosa del Vittoria, Girolamo Campagna, che nel busto di *Benedetta Pisani* seppe così mirabilmente fondere grandezza di sintesi plastica e sensibilità di raffinato coloritore, è accanto a lui, se pure in più modesta luce, nel rappresentare, in campo scultorio, la civiltà artistica di Venezia, regina del colore.

## 7.

# GIULIO DEL MORO

1555 — Nasce a Verona, da Battista dell'Agnolo detto del Moro. La data si desume dall'anagrafe di San Giovanni in Valle, del 1557, che indica Giulio come di due anni di età.

1584 — È nominato per la prima volta nella Fraglia dei pittori di Venezia.

1615 — Ultimo suo ricordo nella Fraglia suddetta.

1618, 4 settembre. — È ricordato come autore delle statue dei *Santi Giorgio e Stefano* per la facciata della chiesa di San Giorgio, in un contratto per le altre statue.

* * *

Eclettico manierista in pittura, oscillante di continuo fra il leccato accademismo dell'*Incontro fra il Doge Ziani e il Pontefice*, sulle pareti della Sala del Maggior Consiglio, e l'enfasi teatrale della *Presa di Caffa* nella sala dello Scrutinio, Giulio del Moro passa, nelle sue sculture, dal più gelido classicismo a retorica enfasi. Gli ultimi Lombardo, il suo conterraneo Campagna, soprattutto il Vittoria, sono i suoi modelli, visti con occhio di arido manierista. Nelle statue dei *Santi Lorenzo e Girolamo* (fig. 205), entro nicchie del monumento Priuli in San Salvatore, disegnato dall'architetto Cesare Franco, ci presenta compressi entro schemi accademici gli appassionati modelli del Vittoria. San Lorenzo, nerboruto, gonfio di cosce e di fianchi, in posa michelangiolesca, deriva con ogni probabilità da un modello del Vittoria ricordato anche dal Campagna nel serico San Lorenzo del suo tardo tabernacolo per la chiesa omonima in Venezia; San Girolamo non è estraneo ai giganti vittorieschi con la gran barba mosaica, ma, senza più il movimento tortile e le sue conseguenze pittoriche, prende legnosa durezza, quale si vede nelle figure dei cardinali della famiglia *Cornaro* (fig. 206), distese sui sarcofagi del monumento in San Salvatore, con volti corrugati, cupi, mani noc-

Fig. 205 — Venezia, Chiesa di San Salvatore.
Giulio del Moro: Statue dei *SS. Lorenzo e Girolamo* sulla tomba Priuli.
(Fot. Böhm).

Fig. 206 — Venezia, Chiesa di San Salvatore. Giulio del Moro: Statue di Cardinali della famiglia Cornaro.
(Fot. Fiorentini).

chiute, grovigli di pieghe piatte e taglienti, le stesse che si ritrovano nel rilievo dell'investitura (fig. 207), esercitazione manieristica ben propria al pittore di storie nella sala del Maggior Consiglio. In questo rilievo, come nei genietti che inquadrano gli stemmi cardinalizii sotto i sarcofagi, son palesi reminiscenze lombardesche, e più che nelle statue si manifesta l'inabilità dello scultore a coordinare figura a figura nella trama compositiva.

Fig. 207 — Venezia, Chiesa di San Salvatore. Giulio del Moro: Imposizione del cappello cardinalizio a un personaggio della famiglia Cornaro. (Fot. Fiorentini).

Più direttamente ispirato ai modelli del Vittoria è il busto di *Giovanni da Lezze* (fig. 208), firmato, sul monumento eretto a quella famiglia nella chiesa dei Gesuiti, grossolana imitazione, ma impetuosa ed energica come non altra opera di Giulio del Moro, il quale, nello scolpire, per il salone delle quattro porte in palazzo dei dogi, il gruppo della *Diligenza tra la Segretezza e la Fedeltà* (fig. 209), fa pompa di vuota retorica nelle due figure laterali, atteggiate alla classica, mentre nella centrale, tentando di rendere il movimento tortile, curiosamente disloca la forma inarticolata e legnosa, esempio caratteristico di una maniera che è negazione espressa del movimento. Piene, intere, dure, sono le forme con i panni coriacei, stampati sul nudo. Qualche maggiore sensibilità è nel *Cristo* (fig. 210) ora sopra la porta d'ingresso alla chiesa di Santa Maria del Giglio, con lineamenti sot-

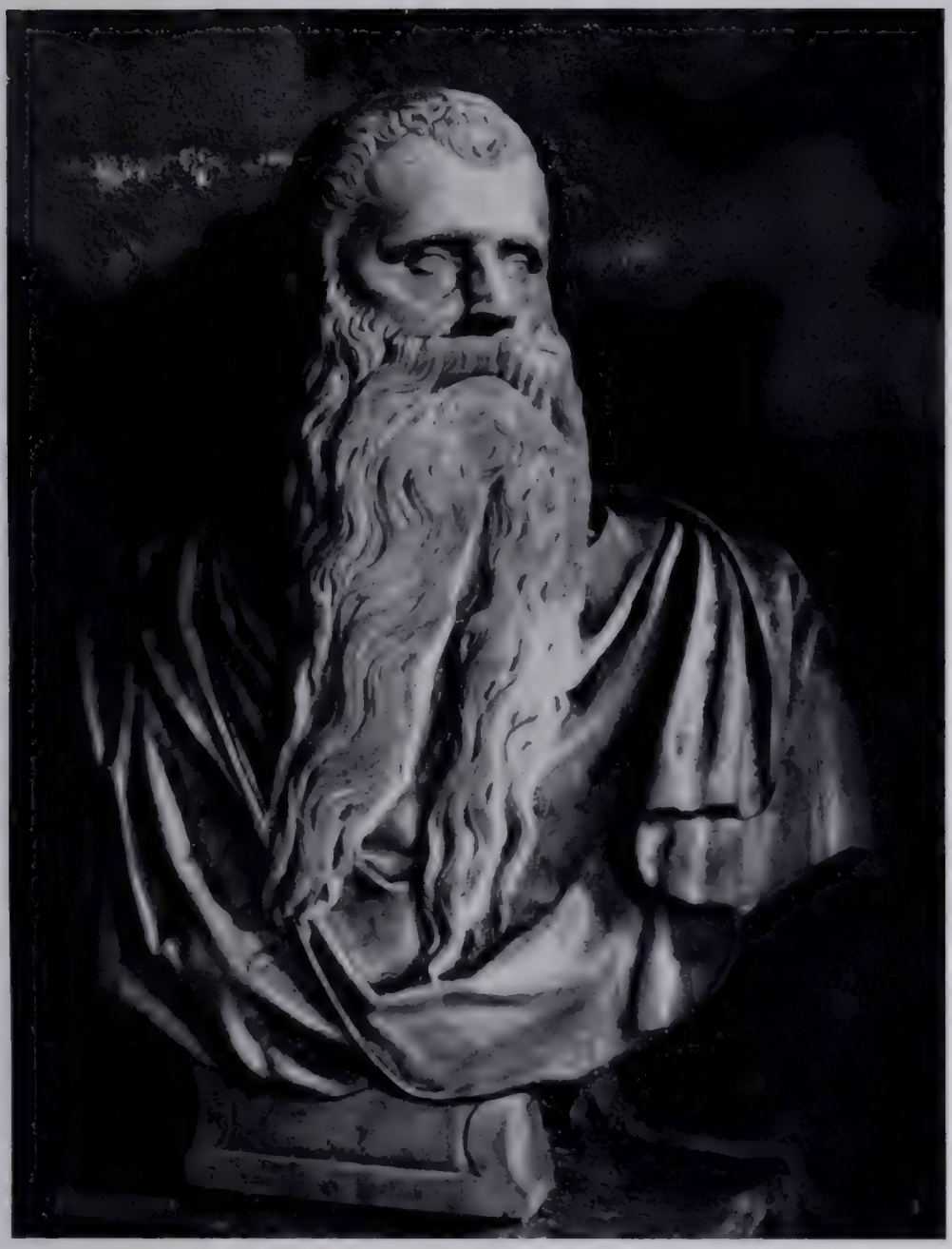


Fig. 208 — Venezia, Chiesa dei Gesuiti. Giulio del Moro: Busto di *Giovanni da Lezze*. (Fot. Böhm).

tili e acuminati, e con la serica lucentezza del drappo avvolto intorno al braccio sinistro, ma anche qui manca di ogni flessibilità la forma veduta con occhio d'architetto nel suo composto classicismo, grossa nelle giunture, enorme nelle ginocchia sassose. Fiancheggia-

Fig. 209 — Venezia, Palazzo Ducale, sala delle quattro porte. Giulio del Moro: *Figure allegoriche.*
(Fot. Fiorentini).

vano il Cristo sull'altare della sagrestia due angioli (fig. 211), ivi rimasti, che s'affacciano alle nicchie come a portelle di ciborio, adoranti, carezzevoli, con vesti impresse sul nudo, testine sfumate di chiaroscuro, blandite dalla luce nella posa reclina. In questo mo-

Fig. 210 — Venezia, Chiesa di Santa Maria del Giglio.
Giulio del Moro: *Il Redentore.*
(Fot. Fiorentini).

mento par che lo scultore cominci ad accorgersi delle tenerezze pittoriche proprie ai maestri veneziani e si studi di accostarvisi, addolcendo le forme, accarezzando le superfici degli angeli di Santa Maria del Giglio, ventilando le vesti degli altri sull'altar maggiore di Santa Maria del Carmelo (fig. 212) melodrammatici, tozzi come sempre di braccia e di gambe, gonfi i colli in contrasto con le oblunghe delicate testine. La gelida maniera di Giulio del Moro qui s'avviva di qualche

Fig. 211 — Venezia, Chiesa di Santa Maria del Giglio. Giulio del Moro: *Angioli adoranti.* (Fot. Fiorentini).

pittorico effetto, di qualche guizzar di luce, che si perde ben presto nello scipito e lezioso manierismo del *Battista* (fig. 213) in Santo Stefano di Venezia,[1] del *Redentore* (fig. 214), pomposamente firmato al vertice del monumento Dolfin in San Salvatore, tra due leziose angiolesse (fig. 215) adagiate sui lati del timpano come decorativi mensoloni che nulla reggano, privi di architettonico valore. Meglio

[1] provenienti dalla chiesa di Sant'Angelo.

Fig. 212 — Venezia, Chiesa di Santa Maria del Carmelo. Giulio del Moro: *Angeli*. (Fot. Fiorentini).

collegata al movimento del fascio di pilastri cui s'appoggia è la dignitosa statua di Santo vescovo, firmata, nel monumento stesso, a riscontro di un Sant'Andrea di stampo vittoriesco, tutto retorica enfasi (fig. 216).

Fra le opere più tarde di Giulio del Moro è il busto del medico *Paresano Paresani*, scolpito per il suo monumento in San Fantin, ammantato alla classica, schematico, bene impostato entro la con-

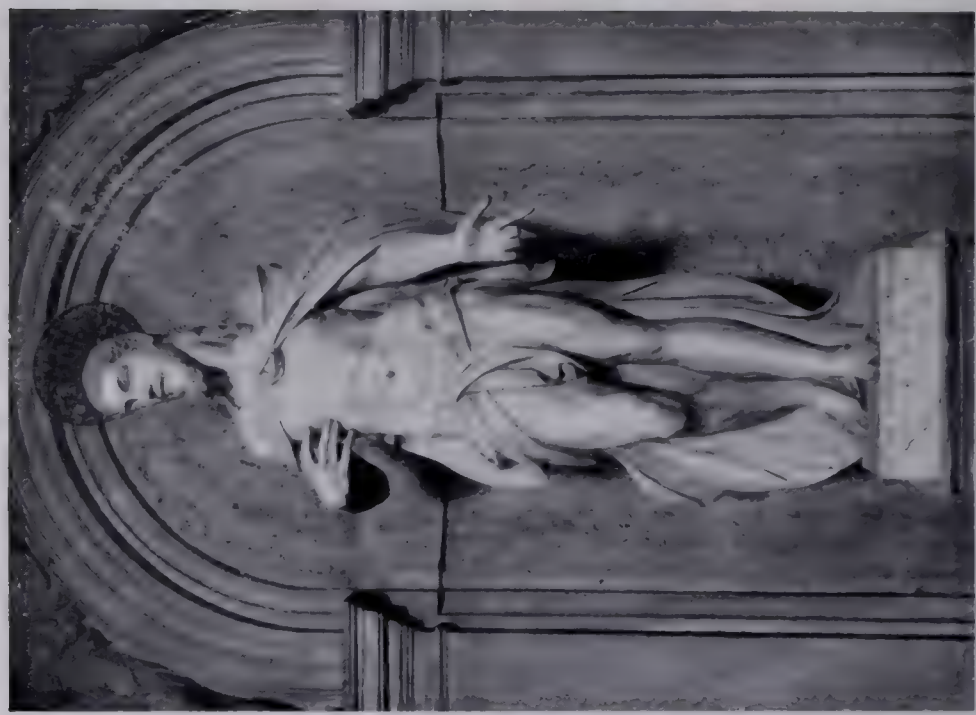


Fig. 214 — Venezia, Chiesa di San Salvatore.
Giulio del Moro: Statua del *Redentore* sul monumento ad Andrea Dolfin.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 213 — Venezia, Chiesa di Santo Stefano
Giulio del Moro: Statua del *Battista*.
(Fot. Fiorentini)

Fig. 215 — Venezia, Chiesa di San Salvatore.
Giulio del Moro: *Angioli* sul timpano del monumento ad Andrea Dolfin.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 210 — Venezia, Chiesa di San Salvatore.
Giulio del Moro: Statua di un Santo vescovo e di *Sant'Andrea* nel monumento Dolfin.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 217 — Venezia, Palazzo Ducale, sala delle quattro porte. Francesco Caselli: *Statue allegoriche.*
(Fot. Fiorentini).

chiglia del timpano. Arrotondato e come gonfio è il volto, grosso il collo; ricade a bilanciere il panneggio accentuando il significato architettonico della scultura, senza alcuna ritrattistica determinazione. Se vi è l'influsso del Vittoria, è qui svuotato di ogni contenuto realistico e pittorico. Opere tarde sono anche le statue, firmate, dei *Santi Giorgio e Stefano* entro nicchie sulla facciata di San Giorgio Maggiore, manichini senza vita, ultime fiacche cifre del manierismo di Giulio del Moro. [1]

[1] Con Alessandro Vittoria, Girolamo Campagna e Giulio del Moro lavorò alla decorazione della Sala delle Quattro Porte in Palazzo Ducale Francesco Caselli, che scolpì il gruppo dell'*Autorità fra la Religione e la Giustizia* (fig. 217), gruppo slegato di figure senza ritmiche rispondenze, ma formate con certa pittorica scioltezza. Sono opera di scalpellino facilone che lavora all'ingrosso, con un senso di colore vivace, sgargiante.

## 8.

# TIZIANO ASPETTI

1565 — Anno di nascita di Tiziano Aspetti, scultore padovano, il cui nome, secondo lo Zabeo, ricorda la sua parentela da parte materna con Tiziano Vecellio.

1592, 11 febbraio — Data di un accordo, nella Cancelleria Capitolare di Padova, relativo a due rilievi di bronzo, per l'altare di S. Daniele nel Duomo, firmati. Al prezzo pattuito di 140 scudi, il Capitolo ne aggiunge altri 110, « per averli fatti di rilievo spiccato oltre l'obbligo suo che li doveva fare di basso rilievo ».

1592, 28 novembre — In un codicillo al testamento del patriarca Grimani, fondatore della cappella Grimani in S. Francesco della Vigna a Venezia, si ordina che Tiziano Aspetti porti a termine le due statue bronzee ai lati dell'altare.

1593, 6 marzo — Tiziano Aspetti vien chiamato da Venezia a Padova insieme con altri artisti (Marcantonio Palladio da Vicenza, Francesco Ferracino, forse di Bassano) a dar la sua opinione « circa il rifare il modello dell'altare del glorioso Santo ».

1593, 25 ottobre — Dopo lunghe discussioni si affida a Tiziano l'incarico d'abbattere l'altare iniziato da Marcantonio de' Sordi e dar principio all'opera sua.

1593, 6 novembre — Porta questa data il contratto per le statue dei *SS. Bonaventura, Lodovico* e *Antonio*, quattro angeli porta-ceri, due mezzi candelabri ad ornamento dell'altare nella cappella del Santo, e per le portelle dell'altare stesso (opere terminate solo nel 1600).

1599, 30 ottobre — L'artista è a Carrara, come risulta da un atto di Antonio Biagiotti, ov'è la notizia che: « M. TITIANUS DE ASPECTIS PATAVINUS SCULPTOR AD PRAESENS CARRARIAE COMMORANS » stipula mandato di procura a M°. Bartolomeo Sarti di Carrara perchè lo rappresenti in qualsiasi riscossione di denaro.

1602, 26 luglio — Scrive da Verona a Laura Gonzaga in Mantova, pregandola di far sapere alla Duchessa che: « se bene e con mio grandis-

simo incomodo però son postissimo a darle ogni sorte di satisfacione et sino ora sarei comparso ma perchè le cose de li argenti portano maggior tempo di quel che non si stima o deferito sino ora però io spero di esser di domenicha ouero marti con le due statue l'una finita a fato et l'altra a bonissimo termine et spero che S. A. restara completamente satisfato ».

1605, 13 gennaio — Porta questa data un atto del notaro Mandricardo Ayola di Massa, dal quale si apprende la presenza di Tiziano in quella città. Nell'atto egli delega M°. Jacopo Palma lucchese, abitante in Massa, a ritirare da Melchiorre alias Roncaglia di Bedizzano 400 scudi per residuo di certo marmo.

1607 — L'Aspetti muore, quarantaduenne, a Pisa, e gli son fatti degni funerali a spese del suo mecenate Camillo Berzighelli, che nel chiostro della chiesa del Carmine fece porre a sua memoria un busto marmoreo, opera di felice Palma di Massa Carrara [1].

* * *

Più che ogni altro maestro veneto della seconda metà del Cinquecento, Tiziano Aspetti sente l'influsso del manierismo toscano, specialmente nelle due ultime fasi della sua non lunga vita artistica.

[1] Bibliografia: RICHA GIUSEPPE, *Notizie Istoriche delle Chiese fiorentine*, Firenze, 1755, parte I, tomo III, pag. 159; BRANDOLESE PIETRO, *Pitture, Sculture, Architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova, 1795, a spese di Pietro Brandolese libra io; MOSCHINI GIANNANTONIO, *Guida per la Città di Venezia*, Venezia, 1815, vol. I, pagg. 34, 417; ID., *Guida per la Città di Padova*, Venezia, 1817, Fratelli Gamba, pagg. 29, 34, 41, 75; ZABEO PROSDOCIMO, *Osservazioni relative alla vita ed all'arte di Tiziano Aspetti, scultore padovano, in occasione delle nozze Santi-Fonzago*, Padova, 1821, Tip. del Seminario; CICOGNARA, *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, Prato, 1825, Fratelli Giachetti, vol. V, pag. 294; BALDINUCCI FILIPPO, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, 1846, per V. Batelli e Compagni, vol. III, pagg. 489-490, 491; SELVATICO P., *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia*, Venezia, 1847, Paolo Ripamonti Carpano, pag. 311; SELVATICO P. e LAZARI V., *Guida artistica e storica di Venezia e delle Isole circonvicine*, Venezia, 1852, Paolo Ripamonti Carpano, pagg. 47, 55, 71, 131, 134, 261; GONZATI BERNARDO, *La Basilica di S. Antonio di Padova*, Padova, 1852, vol. I, pagg. 86, 131, 191, 257; PIETRUCCI NAPOLEONE, *Biografia degli artisti padovani*, Padova, 1858, pag. 13, alla voce « Aspetti (Tiziano) »; MOTHES OSCAR, *Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs*, Leipzig, 1859, pag. 258; CAMPORI G., *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori, ecc.*, Modena, 1873, Tip. di Carlo Vincenzi, pag. 275; BERTOLOTTI A., *Figuli, fonditori e scultori in relazione con la Corte di Mantova, nei sec. XV, XVI, XVII*, Milano, 1890, Tip. Bertolotti di Giuseppe Prato, pagg. 61-62; BODE WILHELM, *Lo scultore Bartolomeo Bellano da Padova*, in *Archivio Storico dell'Arte*, anno IV, 1891, fasc. VI pag. 404, nota 1; CANTALAMESSA GIULIO, *Cappella Grimani in S. Francesco della Vigna in Venezia*, in *Rassegna d'Arte*, Milano, aprile 1902, anno II, pag. 52; PLANISCIG L., *Venezianische Bildhauer a. Renaissance*, Vienna, 1921; LORENZETTI G., in *Enciclopedia Italiana*, Istituto Giovanni Treccani, vol. IV.

Fig. 218 — Venezia, Ingresso alla Zecca. Tiziano Aspetti : *Colosso* (a sinistra). (Fot. della Sovrintendenza alle B. A. in Venezia).

Con un'accademia alla Giulio Romano, il colosso all'ingresso della Zecca (fig. 218), di fronte ad altro colosso di Girolamo Campagna, esordisce, poco più che ventenne, a Venezia. Il torso rotondo, carnoso, poggia saldo sulla gamba sinistra; la destra, piegata al ginocchio, è modellata grossamente, con lo studio scolastico dei ten-

dini che tirano, dei contorni legnosi, della rotula sporgente: un drappo è gettato alla brava sopra le spalle, e sul corto collo pesa la testa tonda di gendarme, di lanzo prepotente disceso dalle selve germaniche. Il colosso del Campagna a riscontro ha forme più eleganti, più lievi: quello di Tiziano è più robusto e pieno, più grosso e plebeo.

Tracce di accademismo alla Giulio Romano si notano anche nelle statue fiancheggianti l'ingresso alla scala d'Oro in Palazzo Ducale, non solo nel macchinoso Ercole, ma anche nella figura di *Atlante* (fig. 219), il cui nudo raccolto e tornito prende viscida lucentezza nel suo volume arrotondato e lieve, quasi di forma stampata in vacuo metallo. Ombre severe cadon sugli occhi, sui lineamenti incisivi, nei solchi delle rughe; barba e capelli invadono il volto chino, di chiomato re barbaro; le mani smisurate aderiscono al globo, senza espressione di forza. Anche più evidente è il riflesso dell'accademismo romano nel colosso di *Ercole che lotta con l'idra* (fig. 220), nell'ostentazione del gesto martellante e del corpo ammassato a spira, nello squadro stesso della testa ricciuta. Tutta la figura, in atteggiamento di lotta, contrasta con quella di Atlante: guizzano i muscoli delle braccia; capelli e barba, a bioccoli fitti, s'avvivan di luce; le vene delle mani si gonfiano, e le teste sibilanti dell'idra, che con le grosse spire della sua coda forma colonna di puntello all'atleta, dànno alla figura una base mobile, scabra, in contrasto con la viscida luminosità delle carni. La rudezza quasi selvaggia del primitivo Tiziano Aspetti, seguace del Vittoria, erompe dalla figura tozza, muscolosa, d'evidente ispirazione mantovana. Più grosso, più espanso, con la gran clava sull'omero, Ercole equilibra la massa raccolta di Atlante sotto la gran sfera stellata del mondo.

Da queste accademie mantovane a Venezia, scarse di personalità e di forza, Tiziano Aspetti si allontana, per un senso nuovo di eleganza formale, nei due telamoni di marmo che sostengon la trabeazione del camino nella sala dell'Anticollegio (fig. 221).[1] La forma, tozza nei colossi della Scala d'Oro e della Zecca, con certo squilibrio

[1] Che le prime opere di Tiziano Aspetti si svolgano nella cerchia mantovana di Giulio Romano è dimostrato chiaramente anche dal rilievo, firmato, nella trabeazione del camino, raffigurante la *Fucina di Vulcano* (fig. 222), tanto nel modo di compor la grotta e di aggruppar le figure, quanto nei morbidi nudi di stampo raffaellesco. Lo scultore si è studiato di rendere il riflesso fugace delle fiamme sulle epidermidi vellutate, e in quest'effetto il gruppo delle figure trova unità.

Fig. 219 — Venezia, Palazzo Ducale.
Tiziano Aspetti: *Atlante*.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 220 — Venezia, Palazzo Ducale
Tiziano Aspetti: *Ercole*.
(Fot. Fiorentini).

fra il torso poderoso e le gambe molleggianti, qui tutta si tende ad arco sul fusto delle gambe riunite, con unità perfetta di slancio. Forti, ferrei, i due giganti reggono il blocco pesante di marmo. Entrambi hanno i piedi riuniti al calcagno, una mano puntata sul fianco, un

Fig. 221 — Venezia, Palazzo Ducale. Tiziano Aspetti: Telamoni e rilievo con la fucina di Vulcano. (Fot. Anderson).

braccio piegato sul capo; il giovane a destra mostra sicuro la sua forza nel sintetico slancio della forma, nella linea conchiusa del fianco, nel braccio che si stringe, tenace, al capo, lo chiude, lo preme come entro morsa, gli forma quadrata cornice. Forza ed eleganza s'immedesimano nella forma superba. Simile è la posa dell'altro, simmetrica; ma par che il corpo stia per cedere sotto la fatica: i piedi non s'appuntano con altrettanta energia al pilastro di base; il torso s'aggira sfuggendo di lato; la mano, non più a perpendicolo sul fianco,

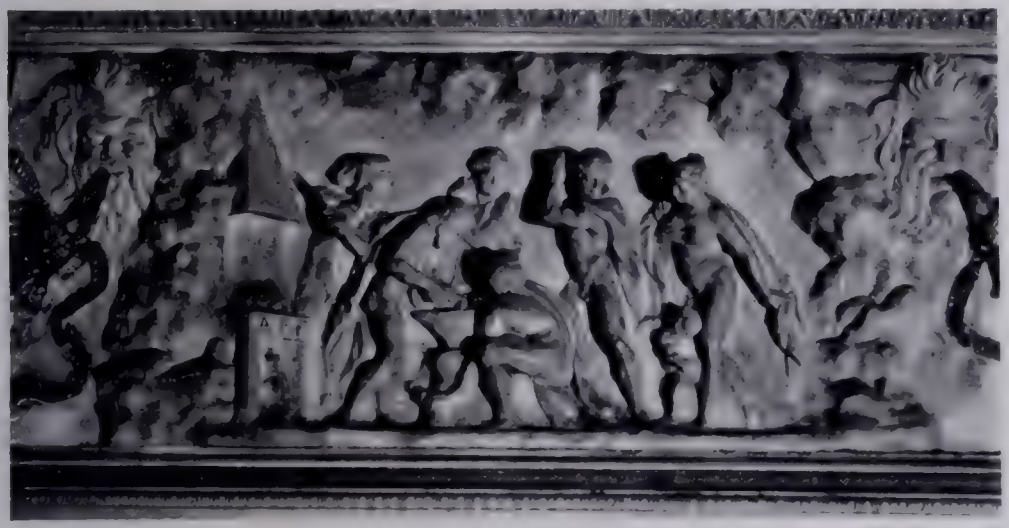


Fig. 222 — Venezia, Palazzo Ducale. Tiziano Aspetti: *La fucina di Vulcano.* (Fot. Böhm).

s'aggrappa ad esso convulsa; il braccio, che formava salda cornice, qui, come schiacciato dal peso, sembra in procinto di sfuggire, di cedere. Tutto lo sforzo si concentra nel profilo aguzzo, ferrigno, a contrasto con la fiammeggiante bellezza del compagno (fig. 223). L'accademia romana ancora insegna all'Aspetti a forzar l'anatomia delle figure, ma l'effetto anatomico è accentuato, deformato, per amore d'intensità pittorica. Le costole si dilatano; si tendono i muscoli delle braccia; si gonfiano i drappi; fra le bozze del torace espanso, scricchiolante, quasi forzato da chiodi interni che pungan la carne, gioca la luce come riflessa di sottinsù dalla fiamma. Le mani s'appuntano ai fianchi e le dita s'addentrano, penetrano nelle carni; sfuggono a vampata le chiome alla costrizione del nastro. Taglienti, metallici, sono i profili con punte accese da faville, acuiti gli occhi

dallo sforzo in uno di essi, oscurati da angoscia nell'altro. La gabbia toracica si tende e par si spezzi. Batton le sopracciglia; batton le rughe sulla fronte, nell'ansito delle luci tra l'ombra.

L'influsso di Alessandro Vittoria è visibile nel taglio dei tre busti in bronzo di condottieri veneziani, che fan parte dell'arredamento delle Sale d'armi del Consiglio dei X in Palazzo Ducale, benchè lo schema rettangolare dei volti e le accentuazioni del modellato dimostrino come, nel ritratto più che in altre opere di libera fantasia, Tiziano Aspetti segua i canoni del manierismo toscano, anche traverso l'esempio di Danese Cattaneo, iniziatore dell'arte ritrattistica in Venezia. A tali tendenze stilizzatrici toscane si deve l'espressione cupa, concentrata, chiusa, dei suoi ritratti, lontani dall'immediatezza delle evocazioni vittoriesche, come può vedersi anche nel migliore di essi, il busto di *Antonio Barbarigo* (fig. 224), meditato, forbito in ogni particolare: il sobrio panneggio a larghe pieghe, l'orlo ogivale della corazza, lo schema oblungo del volto, che s'appuntisce in basso, si dilata nella fronte premuta dal pensiero. L'effetto di colore è finissimo, benchè freddo, nella gradazione argentina delle luci che scivolano sul raso del manto, s'impastano nello spessore dell'orlo di pelliccia, si spezzano sulle sfaccettature dei lineamenti e le rughe della fronte in un inquieto vibrare. Tutto concorre alla espressione grave, torbida: la bocca che scompare nella vegetazione algosa dei baffi e della barba, gli occhi cupi sotto la sbarra delle sopracciglia tese, la fronte annuvolata. La vita, che erompe dalle immagini del Vittoria, è qui compressa da una convenzione di grandezza tetra, silenziosa, funerea.

Il panneggio cade più rigido, più angoloso, con pieghe decise e crude, nel ritratto di *M. A. Bragadin* (fig. 225), di schema manieristico più greve e più arido, esteso ad ogni particolare, anche alle ciocche falcate dei capelli e al denso amalgama di barba e baffi che inghiotte la bocca, al modo consueto di Tiziano Aspetti. La punta sfaccettata del naso, le rughe labionasali profonde, i cordoni spessi delle sopracciglia, il globo schizzante dell'occhio, son strumento d'accentuazioni chiaroscurali, che non si diffondono per tutto il volto come nell'agitata maschera del Barbarigo, ma rimangon fisse, crude, e concorrono all'espressione di impersonale gravità. Chiusa nei vincoli di un arido

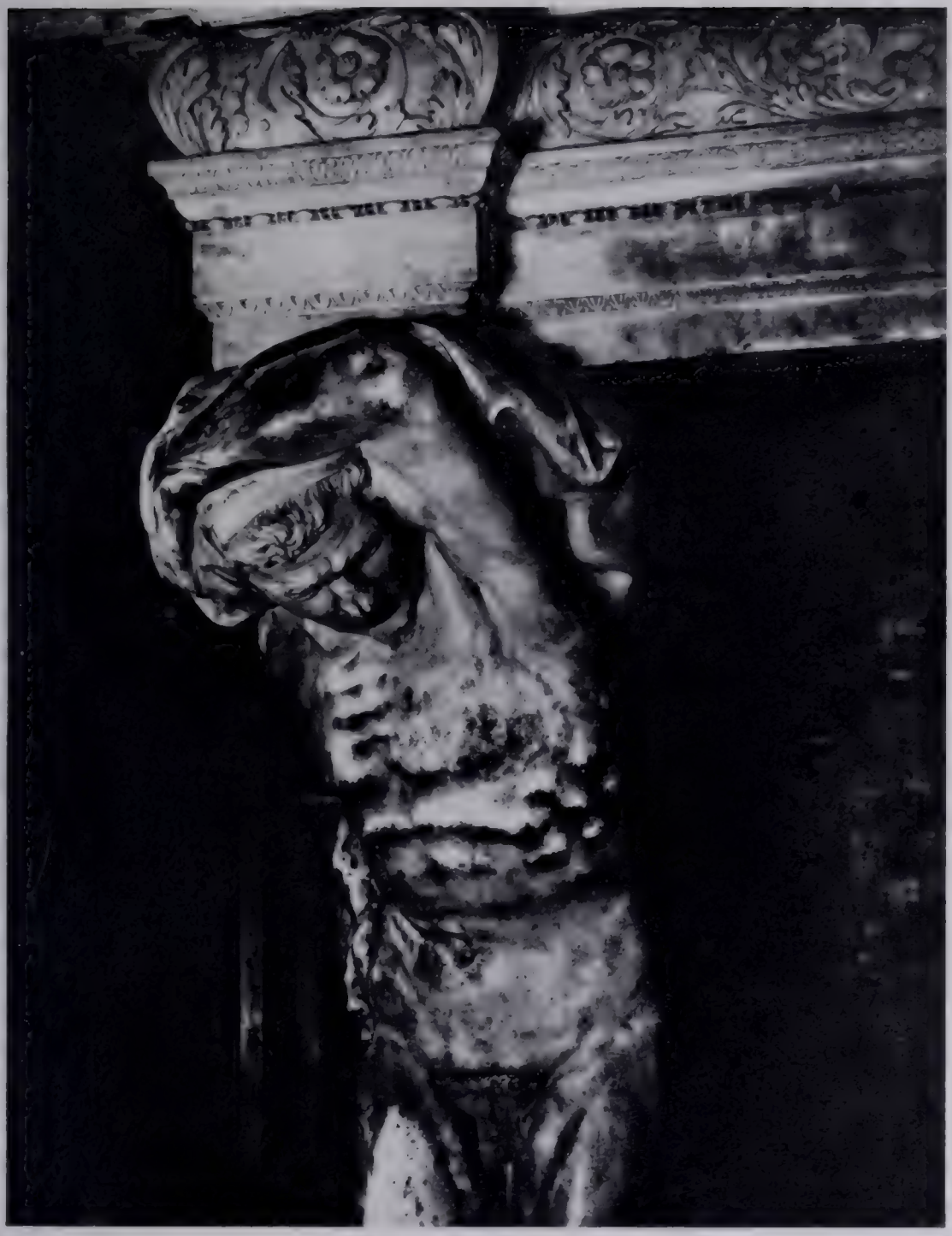


Fig. 223 — Venezia. Palazzo Ducale. Tiziano Aspetti: Particolare di telamone. (Fot. Böhm).

Fig. 224 — Venezia, Palazzo Ducale. Tiziano Aspetti: Busto di *Antonio Barbarigo*.
(Fot. Böhm).

Fig. 225 — Venezia, Palazzo Ducale.
Tiziano Aspetti: Busto di *M. A. Bragadin.*

Fig. 226 — Venezia, Palazzo Ducale.
Tiziano Aspetti: Busto di *Sebastiano Venier.*

(Fot. Böhm).

schematismo, vien meno la vita del personaggio: simulacro piuttosto che ritratto.

Si esaspera invece la ricerca espressiva nel busto del doge *Sebastiano Venier* (fig. 226), simile ai precedenti per il taglio rettangolare schematico, più affine a quello di Antonio Barbarigo per l'effetto serico del manto a pieghe allentate. Tutta la superficie del viso è sconvolta. Come chiodi s'appuntan gli zigomi alle guance, rotondi, sporgenti; le cartilagini del naso, le bozze della fronte, scoccano scintille; i baffi si rivoltano arricciati all'insù, le sopracciglia grosse, enormi, scoppiettano in improvvisa fiammata. La ricerca del movimento fisionomico si spinge sino al parossismo: anche la cuffia, sotto il corno gemmato, si solleva, mossa da quell'elettrico vibrare. Tanto sforzo non porta certo alla vibrante umanità dei busti vittorieschi: al ritratto è sostituita la maschera teatrale, contraffatta a forza di accenti, in sconcertante contrasto con la rifinitura delle vesti di raso.

Il modulo manieristico di Danese Cattaneo non è cancellato dall'evidente influsso del Vittoria nelle due statuine in bronzo dorato, entro nicchiette del tabernacolo sull'altar maggiore di San Francesco delle Vigne, *San Paolo* spavaldo (fig. 227) e il profeta *Mosè* (fig. 228) nella cornice decorativa del manto increspato. La rapidità improvvisatrice di un modellato disinvolto e schietto, che nella figura di Mosè par gareggi con la pennellata densa e corsiva di uno Schiavone, prende enfatici accenti nelle due statue sperticate della facciata, in particolare nel San Paolo, non alleggerito dall'effetto fiammante del panneggio che dà vita al Mosè.

Il 28 novembre 1592 non erano ancor finite le statue allegoriche in bronzo per la cappella Grimani in San Francesco della Vigna, nelle quali, e specialmente in quella della *Giustizia* (fig. 229), si scorge, non meno che nei rilievi del martirio di San Daniele, già eseguiti l'11 febbraio di quello stesso anno, l'influsso del Giambologna. Le pieghe tirate del manto, come di cuoio, riecheggiano modi vittorieschi nell'altra figura, che ne risulta appesantita, mentre la Giustizia fa pensare, per svelta eleganza di forme ed elaborata acconciatura, a moduli toscani con le accentuate lumeggiature dei bronzisti di Padova. Il veronese Girolamo Campagna predilige superfici accarezzate da serici riflessi, il padovano Aspetti ama le nervature lustre delle pieghe, le faville che s'accendono sulle nocche pungenti delle dita,

Fig. 227 — Venezia, Chiesa di San Francesco delle Vigne.
Tiziano Aspetti: Statuina in bronzo di *San Paolo*.
(Fot. Fiorentini).

sulle punte aguzze dei seni, sulle faccette dei lineamenti angolosi, anche in questi bronzi che sono tra le sue opere d'effetto pittorico più trattenuto. Sull'esempio del Giambologna, il panneggio, ridotto sottile, disegna le forme, ma là dove il manto s'arrovescia

Fig. 228 — Venezia, Chiesa di San Francesco delle Vigne.
Tiziano Aspetti : Statuina in bronzo di *Mosè*.
(Fot. Fiorentini).

e ricade, la morbida polpa del colore veneto ritrova vellutate dolcezze. Le statue allegoriche della Giustizia, della Fede e della Forza, bronzi del Giambologna nell'Università di Genova, han lineamenti simili a questi della *Giustizia* e dell'*Abbondanza* (fig. 230)

Figg. 229-230 — Venezia, Chiesa di San Francesco delle Vigne.
Tiziano Aspetti: *La Giustizia* e *L'Abbondanza*.
(Fot. Fiorentini).

di Tiziano Aspetti in San Francesco delle Vigne, e simile acconciatura a fiotti serpentini, ma il Padovano, rifuggendo dal verticalismo del Giambologna, ha infuso alle forme della Giustizia un'agilità,

una vivezza, una pronta armonia di moti, che non è dei bronzi genovesi.

All'influsso giambolognesco non sono certo estranei i rilievi in bronzo nella cripta del duomo di Padova, raffiguranti il martirio di San Daniele, come appare dalla distribuzione tipica dei gruppi a zone parallele sul frontispizio architettonico di base, quasi entro campi di trittico. Ma l'Aspetti, continuatore della tradizione padovana del bronzo, si ribella alla forbita eleganza e al preciso taglio dei rilievi giambologneschi: incava le lunghe figure staccandone dal fondo le forme falcate; martella, sfaccetta, acuisce i lineamenti, avviva lo sfavillìo delle superfici col suo modellato a irregolari bozze e la conseguente mobilità delle chiazze d'ombra e luce, torce i lineamenti sino allo sgarbo, sganghera i moti, come può vedersi nelle manieristiche figure del portabandiera e dell'allampanato vecchione al centro. È un manierismo ibrido, squilibrato, fuor di ogni toscana misura, tutto urti e stonature; ma il lirismo veneto prende il sopravvento nella figura distesa del martire, ove ad un tratto tacciono gli schiamazzi di quel manieristico carnevale (fig. 231). Le sensitive mani del Santo s'incrocian lievi sul petto, la testa cade all'indietro; e la luce punteggia le nocche delle dita, striscia sul dorso delle mani e sul polso, lingueggia sull'orlo di una manica con levità di fiamma; freme, singhiozza in rapidi tocchi sul volto abbandonato. L'effetto luministico, accentuato nella testa e nelle mani, s'affievolisce nelle vesti, rese con un senso di poesia delicato e raro in quel loro sfogliarsi nel basso come di petali appassiti. Centro dell'altra scena (fig. 232), distribuita nettamente a gruppi triplici sul fondo classicheggiante, son le figure del martire inchiodato tra due assi e del manigoldo che lo sostiene: dove la rapidità della visione impressionistica è raggiunta traverso la violenza d'una vampata di luce.

Donatello e il Sansovino furon certo presenti a Tiziano Aspetti quando eseguì, per l'altare della cappella di Sant'Antonio nella basilica a lui dedicata, la statua in bronzo del Santo (fig. 233), col torso spianato nell'ampia tunica e la fanciullesca rotondità del volto; ma nell'agitarsi della veste ventilata, nei movimenti nervosi delle mani, nel battito delle sopracciglia e nell'appuntarsi del ginocchio aguzzo, si riconosce l'impronta di chi ha modellato i fiammeggianti telamoni del camino nell'Anticollegio. Ed ecco anche qui,

Figg. 231-232 — Padova, Duomo. Tiziano Aspetti: Scene del martirio di *San Daniele*. (Fot. Böhm).

Fig. 233 — Padova, Basilica del Santo. Tiziano Aspetti: *Sant'Antonio.*
(Fot. Alinari).

Fig. 234 — Padova, Basilica del Santo. Tiziano Aspetti: *Angelo ceroforo.*
(Fot. Böhm).

per il movimento delle agitate superfici, accentuarsi il gioco dei riflessi, in un lingueggiar di fiamme lungo le vesti e le mani del Santo sino al volto fanciullesco e all'aureola. Anche il libriccino, nella mano guizzante, si schiude accartocciato dal calor delle fiamme, e nell'aureola le stelle a rilievo, minute e sparse, scoppiettano a razzi dal fondo.

Simile effetto luministico, proprio dell'arte di Tiziano Aspetti, si ritrova nei bellissimi angioli cerofori (fig. 234), che avanzano tra riverberi di fiamma viva, in uno smagliante effetto decorativo di vesti seriche lambite da luce, di volti sfavillanti, di graniture preziose nei ricchi candelabri. Lo sgarbato manierista del busto di Sebastiano Venier trova, in questi angioli di slancio liliale, espressioni di nobiltà e d'eleganza inaspettate, rare trasparenze di cristallo. Le ciocche grondan dall'alto sulla fronte di un angiolo (fig. 235) come alghe madide di luce, i fieri lineamenti scintillano, quasi intagliati in puro cristallo di rocca, il collo si tende nervoso; s'apron lievi le vesti al ritmo del passo; anche le foglie nel bocciolo del candelabro han levità e movimento di fiamma.

La forma allungata e concava delle figure nei rilievi del duomo riappare nelle statue in bronzo delle Virtù, che dai pilastrini della balaustrata all'ingresso del presbiterio si chinano verso la chiesa; e lo studio dal Giambologna, riconoscibile nella lunghezza delle forme e nei volti, che pur serbano le vibranti irregolarità del Padovano, serve a meglio farci conoscere la personalità dello scultore, che rompe l'equilibrio giambolognesco anche quando, esempio nella figura della *Temperanza* (fig. 236), è tutto preso dal motivo manieristico del gesto scandito. Tra queste figure, come tra gli angioli cerofori, è uno dei suoi capolavori: il gruppo della *Carità* (fig. 237), dove l'ammiratore del manierismo toscano gareggia con i prodigi del gotico, librando nel vuoto la fragile falce del gruppo, tutto lieve, sospeso e labile, dalle pieghe disciolte della tunica ai flutti della chioma, come di acqua viva. Il senso d'altezza, di fragilità d'equilibrio, è quasi vertiginoso, e l'autore gode ad accentuarlo, con lo spirito di un erede del Riccio, schiacciando ai piedi della donna un minuscolo fantolino con un ginocchio a terra, come a prender lo slancio, teso il paffuto volto sin quasi all'orizzontale. Gli occhi della Carità, socchiusi, si chinano verso il bimbo; gli occhi del fanciullo si sbarrano, s'appuntano, come a

Fig. 235 — Padova, Basilica del Santo. Tiziano Aspetti: *Angelo ceroforo.*
(Fot. Böhm).

Fig. 230 — Padova, Basilica del Santo. Tiziano Aspetti: *La Temperanza.*
(Fot. dell'Ist. d'Arti grafiche a Bergamo).

Fig. 237 — Padova, Basilica del Santo. Tiziano Aspetti: *La Carità*.
(Fot. dell'Ist. d'Arti grafiche a Bergamo).

misurar la distanza dalla vetta lontana, inaccessibile. Par si prepari a dar la scalata allo scosceso pendio, che l'altro putto prende d'assalto dal fragile seggio della mano femminea; e il ciuffo a fiaccola sulla sua fronte mette l'accento al delicato *humour* della composizione falcata, aerea.

Oltre questi bronzi, che son tra le più vive espressioni dell'arte di Tiziano Aspetti, lo scultore padovano diede alla basilica del Santo la statua in marmo del *Cristo che riceve il battesimo* (fig. 238), sopra una pila d'acquasanta, opera di singolare importanza, dove l'impronta stilistica dell'Aspetti trasforma sansovinesche impressioni. Dalla vasca sorge il Cristo finemente modellato, nervoso nel gesto; si torce alla michelangiolesca, ma con la levità, l'addolcimento del Sansovino; tutto lo slancio si raccoglie nelle mani giunte al vertice, ad angolo acuto. La testa sottile, compressa, s'affila anche per il disegno stilizzato della barba a punta. Gli occhi si chiudono come rabbrividendo, le labbra aperte acuiscono la sagoma aguzza del volto, avvivato da accenti chiari sulle punte del modellato di Tiziano Aspetti, come da lumeggiature sulla pietra. Da quell'acutezza del profilo, delle mani congiunte, allungate nella tensione della preghiera, del ginocchio piegato, delle tenui spalle, deriva al Cristo una penetrante, nordica spiritualità. Levigato finemente è il torso, senza insistenze nella determinazione delle ossa; di una sensibilità squisita è il modellato delle spalle rabbrividenti, del ventre pieghevole. Come conchiglia s'accartoccia il drappo tra ombre e riflessi sul velluto delle carni delicate; le ciocche spiovono in stille di luce lungo il volto affilato; mandan faville le punte delle dita di una mano che sovrasta l'altra per meglio accendersi al raggio del sole. [1]

Sola opera nota del periodo toscano di Tiziano Aspetti è il paliotto di Santa Trinita, raffigurante il *martirio di San Lorenzo* (fig. 239), che rientra, per schema compositivo, nel dominio del Giambologna, ma ne esce per l'aspra irregolarità delle figure, tutte punte e incavi, come frantumate a colpi di martello perchè offran scabre superfici al crepitio delle luci. Il piano di fondo, liscio, che non trae profon-

[1] Affinità evidenti con questa marmorea immagine del Redentore, anche per la tipica stilizzazione di barba e capelli, presenta un *Cristo con la croce*, bronzo del Museo estense a Vienna, attribuito dal Planiscig al Sansovino, ove il ricordo del marmo di Michelangiolo alla Minerva è trasfigurato dal movimento lieve e sospeso della figura, che fa ghirlanda con le sottili braccia alla croce (v. PLANISCIG, cit., pag. 374).

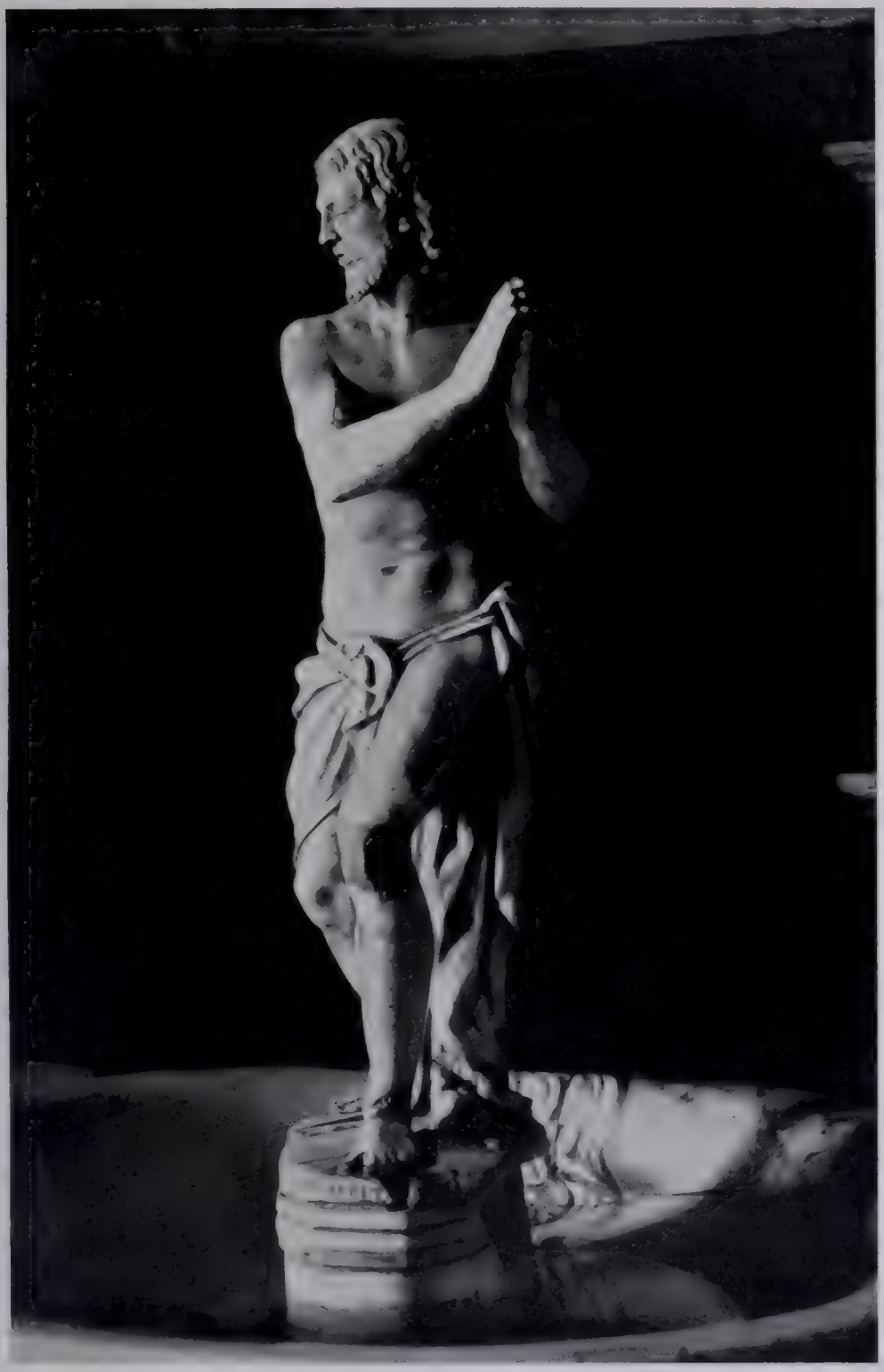


Fig. 238 — Padova, Basilica del Santo. Tiziano Aspetti: *Il Redentore.*
(Fot. dell'Ist. d'Arti grafiche a Bergamo).

dità neppure dalle fughe prospettiche dei loggiati laterali, contrasta, come sempre nei rilievi dell'Aspetti, al bugnato delle figure raccolte in due gruppi, di qua e di là dalla graticola del martire, l'uno proteso, indietreggiante l'altro nel riverbero delle fiamme. Compositore incerto, incapace di legar le figure al fondo inerte, Tiziano Aspetti esprime le sue tendenze pittoriche nel martellìo dei riflessi e delle

Fig. 239 — Firenze, Chiesa di Santa Trinita. Tiziano Aspetti: *Martirio di San Lorenzo.* (Fot. Alinari).

ombre sulle forme irte, pungenti, che par divampino al tocco delle luci.

Feconda fu l'attività dello scultore nell'arte del piccolo bronzo, gloriosa tradizione padovana di cui egli raccolse l'eredità, più di altri contemporanei della sua regione. Oltre i suntuosi candelabri della cappella del Santo, con motivi vittorieschi, e battenti di porte di un disegno vitalissimo e bizzarro, tutto un popolo di statuine d'eroi e di divinità, gettato in bronzo dal maestro padovano, si diffuse nelle gallerie pubbliche e private d'Europa. Presentiamo qui soltanto, tra gli esempi di questa sua ricca produzione artistica, una figura di *Oceano* (fig. 240), nella raccolta Dirksen a Berlino, con le

Fig. 240 — Berlino, collezione V. Dirksen. Tiziano Aspetti: *L'Oceano.*

Fig. 241 — New-York, raccolta Pierpont Morgan. Tiziano Aspetti: *Marte.*

Fig. 242 — Vienna, raccolta Strauss. Tiziano Aspetti: *Marte.*

uggiose accademiche forme dall'altra notissima di *Nettuno*, già nella raccolta Castiglioni a Vienna, ma d'effetto pittorico più vivido e scintillante. L'impronta di Tiziano Aspetti è in ogni particolare:

Fig. 243 — Vienna, raccolta Strauss. Tiziano Aspetti: *Vulcano.*

nel guizzo delle sopracciglia ferite da luce, nella mano impressionisticamente modellata, con nocche acute come capocchie di chiodi lucenti, nel bugnato labile dei muscoli, nei delfini soffianti dalle

Fig. 244 — Firenze, Chiesa di Santa Trinita. Felice Palma: *Crocefisso* nella cappella Usimbardi. (Fot. Brogi).

bocche e dalle nari, fiammei negli occhi, nel vaso a imboccatura spalancata, come becco di animale fantastico. Con libertà macchiettistica di veneto acquerello, ombre e luci strappate dàn vita alla forma, scivolando sui rilievi e gli incavi d'un modellato mutevole:

Fig. 245 — Firenze, Chiesa di Santa Trinita. Felice Palma: Busto nella cappella Usimbardi. (Fot. Brogi).

soluzione pittorica di forme accademiche comune ai bronzi di Tiziano Aspetti, quale si vede in una figuretta di *Marte* (fig. 241), già nella raccolta Pierpont Morgan a New York, impostata, col suo obliquo scudo, sopra un piedistallo ricco di sirene alate, di stemmi, d'arma-

ture, e in due tipiche statuine gemelle, di *Marte* (fig. 242) e di *Vulcano* (fig. 243), nella raccolta del dott. Strauss a Vienna, incandescenti per il martellìo di luci e d'ombre sulle asperità di un modellato irregolare, scabro, tutto sfaccettature. Come i Telamoni marmorei del camino dell'Anticollegio, o gli spettatori al rogo di San Lorenzo nel rilievo di Santa Trinita, l'atletico Marte e l'agile Vulcano par che volteggino tra il crepitìo delle fiamme. In questa visione di forma animata da lampi, sorpresa nel gioco fuggevole delle luci tra l'ombra, Tiziano Aspetti, soggetto al dominio del manierismo toscano più di altri veneti maestri, dimostrò come profonde fossero le sue radici nella terra nativa. [1]

[1] Scolaro di Tiziano Aspetti a Pisa fu Felice Palma, nato in Massa il 12 luglio 1583, che il 1° gennaio 1616 riceveva il compenso per gli ornati bronzei del battistero di Pietrasanta, stimati dal Tacca e da A. Susini, nel 1621 datava le due statue bronzee sulle acquasantiere del duomo di Pisa, e il 27 agosto del 1625 veniva seppellito in San Francesco di Massa. Il *Crocefisso* in bronzo (fig. 244) della Cappella Usimbardi in Santa Trinita di Firenze, che è la sua opera migliore, è traduzione fedele e buona di un modello di Tiziano Aspetti del periodo giambolognesco; i busti marmorei (fig. 245) degli Usimbardi sono esempi bastevoli a darci un'idea della maniera insignificante di questo scultore.

## 9.

# FRANCESCO TERILLI

1610 — Data delle statuine in bronzo del *Redentore* e di *San Giovanni Battista* nella chiesa del Redentore a Venezia.

1616 (dopo il) — Monumento funebre a *Pompeo Giustiniani*, nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo.

* * *

Le sole opere che si conoscono di Francesco Terilli da Feltre, il *Battesimo* composto di due statuette bronzee su pile d'acquasanta nella chiesa del Redentore e il monumento a *Pompeo Giustiniani*, nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, bastano a darci, di questo scultore fine, garbato, sobrio, una chiara impressione. Le forme divincolate del Vittoria al tempo in cui eseguiva la statuina di San Francesco per un'acquasantiera di San Francesco delle Vigne a Venezia furon certo presenti al Feltrese quando lavorava al *Cristo* in bronzo (fig. 246) per la chiesa del Redentore, ma in esso il volume pieno del San Francesco di Alessandro Vittoria, che s'aggira spiegandosi ampio al fiotto della luce, di continuo si spezza con levità prebarocca; e tutta la posa della figura, nel bronzo di San Francesco delle Vigne piantata saldamente al suolo, s'alleggerisce, si libra nel vuoto. Il gesto ampio delle braccia del Santo vittoriesco s'affievolisce nel *Redentore* del Terilli, che poggia sopra un teschio la punta dei piedi, oscillando; e tutta la figura col suo modellato abbrividente e sensitivo par s'impronti su quella fragile posa, come in bilico tra l'acqua e la riva. Delicata è la mano sul petto, fine il panneggio; gli occhi socchiusi son spenti da un'ombra di dolore.

Più salda, più sorretta dall'ampio avvolgimento della pelliccia e del manto, è la statuina del *Battista* (fig. 247), benchè anch'essa posi la punta di un piede sopra una bocca di fonte, ma ecco che il dibattito del manto all'aria attorniante mira ad attenuare quella espressione di stabilità con l'effetto pittorico di lumi ed ombre effi-

Fig. 246 — Venezia, Chiesa del Redentore.
Francesco Terilli: *Il Redentore* (bronzo).
(Fot. Fiorentini).

Fig. 247 — Venezia, Chiesa del Redentore.
Francesco Terilli: *Il Battista* (bronzo).
(Fot. Fiorentini).

mere, passeggere. A quel movimento partecipano la chioma ricciuta, come di un Cima capelluto, il modellato del volto sfaldato e vibrante, con nari dilatate, labbra dischiuse, grandi occhi patetici. Qualcosa della calda umanità di Giambellino emana da questa figura, tutta

Fig. 248 — Venezia, Chiesa di Sant'Alvise. Francesco Terilli: Statuetta in legno del *Redentore*. (Fot. Fiorentini).

Fig. 249 — Venezia, Chiesa di Sant'Alvise. Francesco Terilli: Statuetta in legno del *Battista*. (Fot. Fiorentini).

animata dal batter d'ali della luce e dell'ombra tra le pieghe di un labile panneggio. [1]

[1] A queste figurette in bronzo fanno palese riscontro le altre due (figg. 248-249) in legno sopra due colonne del barco nella Chiesa di Sant'Alvise, evidentemente eseguite dallo stesso Terilli.

Fig. 250 — Venezia, SS. Giovanni e Paolo. Francesco Terilli: Monumento *Giustiniani*.
(Fot. Anderson).

Nel monumento a *Pompeo Giustiniani* (fig. 250), composto per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, il Terilli rifugge invece dagli effetti di movimento atmosferico per ottenere una perfetta coesione di stile plastico-architettonico. L'effetto di colore non manca; ma è calmo, diffuso, dolce, di eredità sansovinesca, misurato sul ritmo tranquillo degli spazi. Sansovinesca è anche la struttura del monumento, semplice edicola classica con sobrie note di colore: elementi di ritmo in una composizione metricamente scandita, pura e limpida sin quasi alla freddezza. Il leone di San Marco si stacca, nella tradizionale posa, dallo specchio dell'attico; lo scudo Giustiniani s'incurva con le belle mensole nel basso, a voluta di conchiglia; da semplici peducci poligonali s'innalzano le statue della *Fortezza* e della *Pace* fra pilastri e colonne, nell'angusto spazio aperto al centro, fra colonna e colonna, per lasciar che avanzi, sul cavallino fine, lieve, il cavaliere in armi. Tornite nell'involucro aderente delle vesti son le statue allegoriche, foggiate sui moduli del Vittoria con vellutata dolcezza; tutto è puro e nitido: la cute del cavallo, finemente modellato, l'armatura che avvolge e semplifica la figura intenta del cavaliere. Tiene, Pompeo Giustiniani, nella destra il bastone del comando, di tanto inclinato quanto occorra a contrappesare il lieve indietreggiar del busto; e l'incrocio dei quattro specchi marmorei a rilievo sulla parete di fondo mette in valore così perfetto equilibrio. Schivo da effetti sonori, il Terilli trattiene il tondeggiar del rilievo, spiana il gruppo quanto basti a farlo rientrare nel piano architettonico, rivelandoci qui, come nei due bronzi della chiesa del Redentore, il suo gusto sobrio, delicato, alieno da slanci immaginativi, guidato nell'arte, alle soglie del Seicento, da un senso di misura del tutto rinascimentale, sansovinesco.

## 10.

# ANDREA DELL'AQUILA E I RUBINI

### ANDREA DELL'AQUILA

Dal 1583 (21 maggio) al 1584 (6 maggio), il Vittoria tien nota di pagamenti ad Andrea dell'Aquila e Agostino Rubini per aver lavorato alle statue sulla facciata della Scuola di San Fantin (ora Ateneo Veneto), v. R. PREDELLI, *Le Memorie e le Carte di Alessandro Vittoria*, Trento, 1908, pag. 34.

1608, 4 maggio — Data del testamento di Alessandro Vittoria, dove è il seguente passo relativo ad Andrea dell'Aquila da Trento. « Ordino che tutti gl'instrumenti et tutte cose pertinenti alla scultura, disegni a mano et a stampa, modelli di terra et di cera, et tutti li rilievi di giesso siano di Vigilio (Rubini) mio nipote, con questa condicione che tutte quelle d'architettura, palle d'altari, porte, finestre et nappe siano de M. Andrea dell'Aquila, et che m. Vigilio facci anco quella honesta parte che le parerà de modelli et de rilievi de giesso al detto M. Andrea dell'Aquila et a M. Iseppo Battori veronese nepote d'esso Vigilio; et mancando esso M. Vigilio avanti de loro, tutti questi designi, modelli et rilievi che all'hora s'attroveranno esser in casa sua, vadino alli detti M. Andrea dell'Aquila suo germano et M. Iseppo suo nepote... » (v. PREDELLI, op. cit., pagg. 169-173).

* * *

La destinazione, fatta dal Vittoria nel suo testamento, ad Andrea dell'Aquila, di tutte le cose pertinenti all'architettura, « pale d'altare, porte, finestre et nappe », mentre a Vigilio Rubini son destinati « tutti gl'instrumenti et tutte cose pertinenti alla scultura » fa pensare che Andrea abbia soprattutto aiutato il Vittoria nelle sue opere di architettura, benchè di tale collaborazione non sia rimasto ricordo. Sappiamo che con Agostino Rubini egli lavorò alle statue sulla facciata di San Fantin, ma come opera sua personale cono-

Fig. 251 — Venezia, Chiesa dei Gesuiti. Andrea dell'Aquila: *Madonna.*

sciamo soltanto la *Madonna col putto* (fig. 251), firmata, sopra un altare della chiesa dei Gesuiti a Venezia. Il gruppo richiama il Vittoria nella posa tortile, a contrapposto, della Vergine e del Bambino, che porta, benedicendo, il braccio destro verso l'omero sinistro e piega la testina a destra, ritroso, civettuolo. Studiato è l'equilibrio del gruppo, nel bilanciarsi della figura indietreggiante di Maria con quella protesa del Bambino, inclinate a contrapposto.

Le mani tozze contrastano con la finezza calligrafica delle pieghe a venature sottili, delle palpebre duttili, staccate come a punta di forbice dagli occhi sonnolenti, del manto serico che scende dal capo di Maria, artificiosamente piegato. Alla forza dell'arte di Alessandro Vittoria succede un'esterna ricerca d'eleganze e di preziosismi, soprattutto nella sottigliezza delle stoffe, nelle pieghe lineari, precise, in quello stamparsi, sulla gamba destra di Maria, della veste restìa al movimento. Nella sua freddezza lo scultore non manca di certa personalità: è un virtuoso di second'ordine, che tornisce con cura la forma inguantata, accarezzata, e, all'opposto del Vittoria, par schivi le ombre. Il marmo che, sotto lo scalpello del Maestro, si colora, s'impregna di luce, prendendo morbidezze di carne viva, divien gelida porcellana nelle mani del seguace trentino.

## LORENZO, AGOSTINO, VIGILIO RUBINI

### LORENZO RUBINI [1]

1534, 6 marzo — Negli atti di Bartolomeo Piacentini si trova questa allusione alla provenienza della famiglia Rubini: « praesente m. Petro (zio di Lorenzo, scultore, cognato del Vittoria) fornario q. Laurentii Rubini de Voltolina ».

1543 — Lorenzo, figlio di Andrea Rubini, lavora all'apparato per l'ingresso del vescovo Ridolfi in Vicenza, ed è « chiamato molto eccellente dal Palladio, il quale dice di sua mano le statue nelle estremità dei piedistalli che fanno poggio alle scale delle logge della *Rotonda* » (Magrini, *Memorie intorno alla vita e alle opere di Andrea Palladio*, Padova, 1843, nota 19, pagina VIII).

1549 — « M. Lorenzo Rubini taiapria fiolo de m. Andrea fornaro garzon de m. Zuane taiapria » (Giovanni di Giacomo da Porlezza, il più noto architetto e scultore a Vicenza nella prima metà del secolo XVI, avanti il Palladio, di cui fu maestro) entra nella fraglia dei muratori e scultori di Vicenza.

1556 — In una nota di libri e d'opere d'arte esistenti presso l'Accademia Olimpica, si trova il seguente cenno « Nella Stanza de' Gessi. ...un Vulcano di mano di mastro Lorenzo di terra » (Lorenzo Rubini?)

[1] Mi fu largo di notizie e d'aiuto per tutto il gruppo degli scultori Vicentini il Dott. Prof. Giulio Fasolo, che ringrazio riconoscente.

1568, 14 agosto — Nel libro Provigioni 1565-1570, a carta 576, è nota di un pagamento a « m. Lorenzo che ha fatto l'arma del ditto podestà de chá Balbi. »

1569, 18 agosto — Nello stesso Libro, a carta 731, è registrato altro pagamento di 64 troni da farsi a « messer Angelo Cauazza per tanti per lui pagati a m. Lorenzo scultore per sua mercede de l'arma qual è sta posta nel palazzo del Ch.mo Podestà » (Alvise di Bernardo Balbi, che fu podestà dal 3 luglio 1567 al 10 febbraio 1569).

AGOSTINO RUBINI, figlio di LORENZO

1580, marzo — « Mag. Augustino Rubino sculptori duc. 21 expensis in zesso et auro pro confitiendo insigne d. d. Pauli Lauretani etc. in palatio capitaneatus » (A. C. di Vicenza, Provigioni, c. 669).

Dal 1583 (21 maggio) al 1584 (6 maggio) il Vittoria tien nota di pagamenti ad Andrea dell'Aquila e Agostino Rubini per aver lavorato alle statue sulla facciata dell'odierno Ateneo Veneto.

VIGILIO RUBINI, figlio di LORENZO

1587, 26 febbraio — Alessandro Vittoria compensa Vigilio per aver lavorato alle figure del palazzo e al ritratto del procuratore Vincenzo Morosini.

1608 — Alessandro Vittoria nel suo testamento dispone che « tutti gl'instrumenti et tutte cose pertinenti alla scultura, disegno a mano et a stampa, modelli di terra et di cera, et tutti li rilievi di giesso siano di Vigilio mio nipote. » [1]

* * *

Scarse notizie sono rimaste circa la vita e l'opera dei tre Rubini scultori, cognato e nipoti di Alessandro Vittoria, col quale lavorarono in Venezia. Di Lorenzo, sappiamo che fece statue per il coronamento alle logge palladiane del palazzo della Ragione a Vicenza,

[1] Bibliografia sui Rubini: MAGRINI ANTONIO, *Memorie intorno alla vita e le opere di Andrea Palladio*, Padova, Seminario, 1845; PREDELLI RICCARDO, *Le memorie e le carte di Alessandro Vittoria*, Trento, Zippel, 1908, estratto dall'*Archivio Trentino*, anno XXIII, fasc. 1-2; OBERZINER L., *Intorno a una sorella di Alessandro Vittoria*, in *Archivio Trentino*, anno XXVI, fasc. 2-3, Trento, 1911; GEROLA GIUSEPPE, *Nuovi documenti veneziani su Alessandro Vittoria*, in *Atti del R. Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arte*, 1924-25.

Figg. 252-253 — Vicenza, La Rotonda. Lorenzo Rubini: *Statue.*

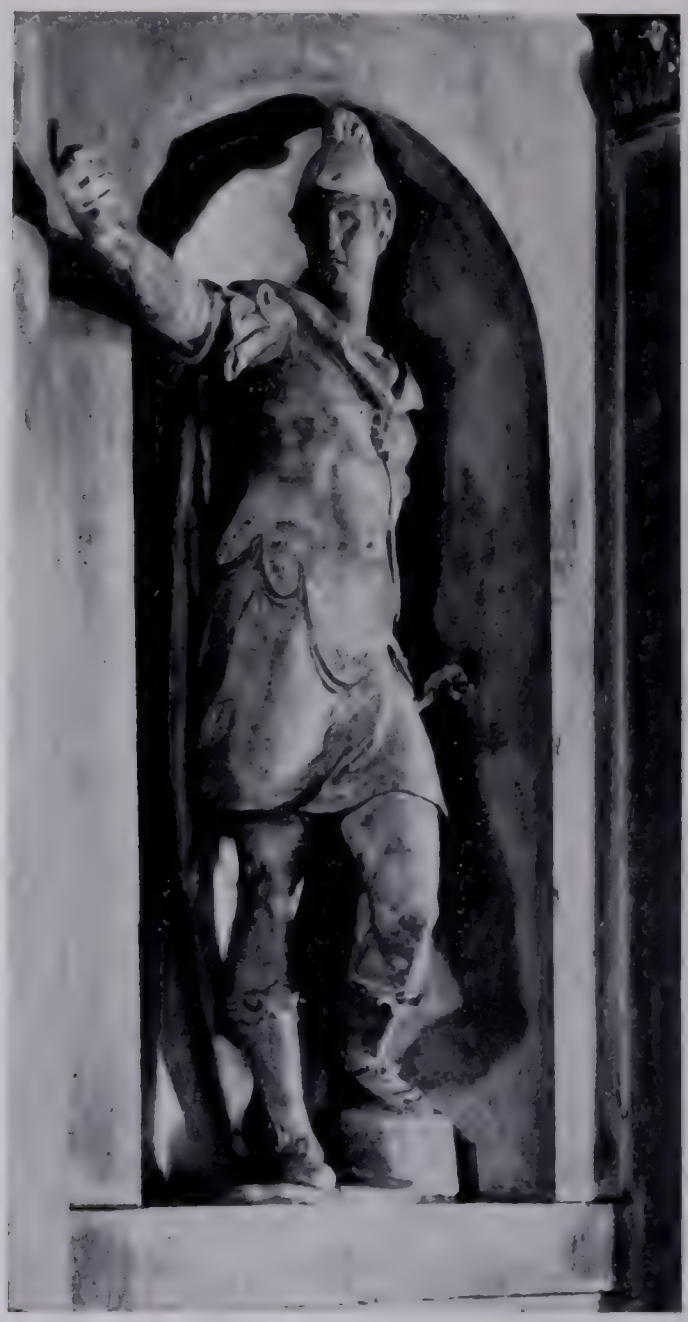


Fig. 254 — Vicenza, Teatro Olimpico.
Agostino Rubini: Statua di *G. B. Pellizzari*.
(Fot. Ferrini).

e mascheroni alle imposte degli archi. Nelle statue, assai guaste, sui parapetti che fiancheggiano le scalinate della Rotonda palladiana, egli ci si presenta quale mediocrissimo seguace del Vittoria (figg. 252-253),

Fig. 255 — Vicenza, Teatro Olimpico. Agostino Rubini: Statua di *Pompeo Trissino*. (Fot. Ferrini).

Fig. 256 — Trieste, presso il Cav. Adriano Cibele.
Bottega dei Rubini: *Venezia* (terracotta).
(Per cortesia del Dott. G. G. Zorzi).

Fig. 257 — Trieste, presso il Cav. Adriano Cibele.
Bottega dei Rubini: Particolare della statuina suddetta.
(Per cortesia del Dott. G. G. Zorzi).

Fig. 258 — Venezia, Ponte di Rialto. Agostino Rubini: *L'Angelo Gabriele.* (Fot. Böhm).

benchè in rapporto alle linee dell'architettura le sue statue abbiano qualche valore, dovuto certo a schizzi palladiani [1].

[1] Soltanto in una di tali statue (fig. 253), la meno aderente agli schemi vittorieschi, Lorenzo Rubini trova eleganza e leggerezza di forme slanciate e fluenti. Par che l'alta figura avanzi sospinta dal soffio dell'aria.

Fig. 259 — Venezia, Ponte di Rialto. Agostino Rubini: *L'Annunciata*. (Fot. Böhm).

Agostino tradusse, come già notammo, insieme con Andrea dell'Aquila, i modelli del Vittoria per le statue della facciata di San Fantin, dal cui vertice si slancia la trionfante Vergine portata a volo dall'ardore dell'anima.

Lontano da questo valore, dovuto ai modelli del Vittoria, è Agostino nelle statue di *Pompeo Trissino* e di *G. B. Pellizzari* (fig. 254), segnate con la sigla A. R., a decorazione del teatro olimpico di Vi-

Fig. 260 — Venezia, Chiesa di San Giorgio Maggiore.
Alessandro Vittoria e Vigilio Rubini: Busto del procuratore *Vincenzo Morosini*.
(Fot. Böhm).

cenza, figure di parata, prive di ogni significato stilistico. Palese è la derivazione dal Vittoria nelle due *Fame* sui lati del timpano (fig. 255), di forme soffici e leggere, quali si vedono in una bella terracotta raffigurante *Venezia*[1] (figg. 256-257), presso il Cav. Adriano Cibele in Trieste, certo uscita dalla bottega dei Rubini, bene architettata sui

[1] Devo la fotografia alla gentilezza del Dott. Zorzi, che ascrive giustamente la statuina alla bottega dei Rubini.

moduli costruttivi del Vittoria, benchè rispecchi una sensibilità di decadente prezioso, più frivola, più molle, nell'acconciatura fiorita e nella sensuale morbidezza del modellato.

Simile inclinazione a una maniera agghindata si ritrova nelle svelte figure dell'*Annunciazione* (figg. 258-259), scolpite da Agostino

Fig. 261 — Vicenza, Loggia del Capitanio. Maniera dei Rubini: *Vittorie*. (Fot. Ferrini).

Rubini per l'arcata di ponte a Rialto in Venezia, dove il fratello Vigilio, come lui uscito dalla bottega del Vittoria, eseguì nel 1587, sul modello dello scultore trentino, il busto sulla tomba del procuratore *Vincenzo Morosini* (fig. 260).

Qualche intervento dovettero avere Agostino e Vigilio, nella decorazione della loggia del Capitanio (fig. 261) eseguita in gran parte quando i due fratelli erano appena adolescenti? Ci sembra giusta l'ipotesi del Prof. Giulio Fasolo che essa sia stata iniziata da Lorenzo Rubini con la collaborazione di Ottaviano Ridolfi, stuccatore e scultore, genero di Lorenzo, continuata da questi e condotta

Fig. 262 — Vicenza, Loggia del Capitanio. Maniera dei Rubini: Statua raffigurante *Vicenza*. (Fot. Ferrini).

Fig. 263 — Vicenza, Loggia del Capitanio. Maniera dei Rubini: Statua raffigurante *Venezia*. (Fot. Ferrini).

Fig. 264 — Vicenza, Loggia del Capitanio.
Maniera dei Rubini: Stemma di G. B. Bernardo.
(Fot. Ferrini).

a termine da Agostino e Vigilio Rubini durante il loro soggiorno a Vicenza nel biennio 1575-76. Certo, Ottaviano Ridolfi qui si accostò, nell'interpretazione delle forme vittoriesche, alla maniera dei Rubini, che si riconosce in tutta la loggia, tanto nelle due statue, di mano diversa, di *Vicenza* e di *Venezia* (figg. 262-263), l'una preziosa e languida, l'altra di forme piene e gagliarde, quanto nei densi

Fig. 265 — Vicenza, Loggia del Capitanio.
Maniera dei Rubini: Stemma della città di Vicenza.
(Fot. Ferrini).

festoni di frutta e nei superbi stemmi (figg. 264-265), scattanti di volute, gorgoglianti di luce sulle chiome dei faunetti-cariatide, tutta fervore di vitalità, di moto.

## 11.

# GLI ALBANESE (FRANCESCO, G. B., GIROLAMO)

### FRANCESCO ALBANESE

1567, 17 settembre — Negli atti di Asdrubale, Giorgio è citato « m. francisco lapicida de Albanensibus. »

1591 — Contratto con Pietro Conti per un altare nella chiesa di Santa Chiara.

1597, 16 maggio — Negli atti di Asdrubale Giorgio è ancora nominato « Mag. Francisco q. Nicolai de Albanensibus habitatore in loco Pedemuro ».

1611, 22 aprile — Riceve 20 fr. per aver lavorato a un trofeo di pietra « in canzellaria dell'Ill.mo Sig. Capitanio, 7 luglio 1610 di commission delli Sig. Deputati ».

### G. B. ALBANESE

1573, 21 settembre — Nasce G. B., figlio di Francesco, scultore e architetto (Mons. Dom. Bortolan, in *Saggio di un dizionario biografico di artisti vicentini*, Vicenza, 1885).

1592 — « M. Zuan batista schultor fiolo de m. Franchescho Albanese si è entrato in fraio et a pagà tr. 0.6.8 ».

1610, 18 novembre — Riceve troni 100 per levare dal loro posto gli stemmi dell'ex-podestà Pietro Bon e per rifarli e indorarli, collocandoli altrove.

1612, 4 maggio — Con Antonio Bego da Castelfranco intagliatore, s'impegna alla costruzione del *Cirio* della Città, da trasportarsi nelle processioni: l'Albanese dovette assumersi il compito di fare « tutte quelle figure di stuco che in esso disegno apparerano convenirsi fare da tutte le parti ». Seguono varî pagamenti per quest'opera.

1613, 29 settembre — Stemma di stucco di M. A. Memmo, posto sotto la loggia del Capitanio.

1614, 24 gennaio — Riceve « ducatos quinquaginta currentes ad bonum computum conficiendi statuas lapideas fabricae palatii Juris. »

1618, 26 maggio — Con Antonio Bego, si assume il compito della costruzione della Rua secondo il disegno apprestato da Vincenzo Ferrari nel 1611.

1618, 4 settembre — Nel libro della Fabbrica di San Giorgio Maggiore è registrato un accordo relativo a cinque statue di pietra per la facciata della chiesa « con Zuambatista Albanese Vicentino scultor habita, et lavora in Padova al presente ».

1619 — Fu proto e scultore del ponte di San Michele in Vicenza.

1624, 25 aprile — Si sceglie il progetto di G. B. Albanese per « fabricare case et habitationi di raggione » del Monte di Pietà.

1625 — È gastaldo della fraglia dei Muratori e Scalpellini.

1625 circa — Stende un progetto per il nuovo Battistero del duomo (Dott. GIULIO FASOLO, in *Vicenza*, maggio 1933).

1630 — Muore di peste (v. Mons. DOM. BORTOLAN, in *Saggio* cit.).

## GIROLAMO ALBANESE

1584 — È nominato, nei registri dei battezzati, Girolamo, fratello di G. B. Albanese.

1604 — « M. Gierolamo filiolo de m. Francescho albanese scultore p.ª tr. o.6.8 (dalla Matricola dei Muratori e Scalpellini »).

1621 — Compie l'altare di Sant'Antonio nella chiesa di San Michele ordinato da Silvia Scroffa Ferramosca a suo padre Francesco nel 1589 (v. Mons. DOM. BORTOLAN, in *Saggio* cit.).

1637 — Note di pagamenti per lo stemma del Cap. Franc. Cornaro.

1637, agosto — Riceve 75 duc. a saldo di « tre statue di preda viva per la fabrica del Palazzo di Ragione, in ragione di ducati 55 l'una ».

1639, 27 marzo — Riceve ducati cento, secondo « *l'accordo fatto con esso e con Cesare Zancan suo collega giusto al scritto di* 21 *marzo* 1639 », per l'erezione della seconda colonna di Piazza. Il doc. è ripetuto il 12 aprile 1639.

1641, 28 agosto — Riceve 50 duc. per l'arma del Cap. Francesco Loredan.

1642, 26 gennaio — Riceve 50 duc. per l'arma del Pod. Domenico Lion.

1642, 10 maggio — Altri 50 duc. per l'arma del Pod. Giov. Cavalli.

1643, 14 febbraio — Riceve 50 ducati in prima rata dei 150 dovutigli « per la statua del *Redentore* da lui fatta essistente sora la collona novamente erreta in Piazza ».

1644 — È gastaldo della fraglia dei Mur. e Scalp.

1655, 2 giugno — Il Consiglio della Città delibera di far eseguire le altre statue della Basilica, « perché possi quest'opera quanto prima perfettionarsi sino che vive anco scultore le cui oppere sono tenute in grande stima ». Probabile accenno a Girolamo[1].

* * *

L'opera migliore di Francesco Albanese, scultore e architetto, padre di Giambattista e di Girolamo, è la più antica a noi nota, e cioè il monumento funebre di *Gaetano Thiene* (fig. 266), nella cappella Thiene del duomo di Vicenza, del 1583, nobile esempio di stile neoclassico, composto con senso di perfetta misura plastico-architettonica, euritmico e gelido. L'ornamento è ridotto al minimo: uno scudo accartocciato nel timpano, due mazzi geometrizzati di frutta e fiori sospesi a nastri sopra le cornici delle finestre cieche, due nicchie a conchiglia per statue allegoriche. Lo specchio di marmo nero inserito nella base del busto accentua col suo contrasto l'algore delle superfici bianche, che si riflette anche nelle statuine drappeggiate alla classica e nell'aristocratico busto. Più che al Vittoria, Francesco par si avvicini a Danese Cattaneo nella svelta statuina a sinistra e nel busto di Gaetano Thiene, ma la sua personalità si esprime nettamente nello stile limpido e freddo, che sottrae al busto ogni effetto di colore, anche ogni impronta ritrattistica, per ridurlo ad espressione architettonica. La tomba, che per il Vittoria è una targa festosamente ornata, per Francesco Albanese è un

Bibliografia sugli Albanese: *Hieronymi Albanesii insignis statuarii opera poetarum carminibus decantata*, Vicentiae, 1662; MOLINI C., *Lacrime di Parnaso in morte di Girolamo Albanese*, Vicenza, 1663; VENDRAMINI MOSCA FRANCESCO, *Descrizione delle architetture, pitture e sculture di Vicenza*, Vicenza, 1779; MAGRINI ANTONIO, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio*, Padova, 1845; MAGRINI A., *Notizie storico-descrittive della Chiesa Cattedrale di Vicenza*, e *Descrizione della Chiesa Cattedrale di Vicenza*, Vicenza, 1848; MAGRINI A., *Reminiscenze della Battaglia di Lepanto, tratte dalle Storie Vicentine*, in *Foglietto di Vicenza*, 8 ottobre 1871; MARASCA P., *Cenni biografici di alcuni celebri artisti Vicentini*, Vicenza, 1876; BORTOLAN DOM., *Saggio di un dizionario biografico di artisti Vicentini*, Vicenza, 1885; ONGARO L., *Il Monte di Pietà di Vicenza*, Vicenza, 1909; RUMOR S., *San Lorenzo*, Vicenza, 1928; BORTOLAN DOM. e RUMOR S., *Guida di Vicenza*, Vicenza, 1919; ONGARO L., in *Enciclopedia Treccani*; FASOLO GIULIO, *Di un progetto settecentesco per il Battistero del Duomo di Vicenza*, in Rivista *Vicenza*, maggio 1933.

[1] Queste notizie relative a opere degli Albanese mi furon gentilmente procurate dal Dott. GIULIO FASOLO, che le trasse dai « Libri Partium » e dai « Libri Provisionum » del Comune di Vicenza.

frontispizio palladiano ridotto alla più semplice espressione di chiarezza e di equilibrio.

Il motivo dei mazzi di frutta legati a nastri si ripete, oltre un

Fig. 266 — Vicenza, Duomo. Francesco Albanese: Monumento funebre di *Gaetano Thiene.* (Fot. Ferrini).

decennio dopo, nel monumento funebre di *Giuliano Rutilio* (fig. 267), in duomo, nella cappella dell'Incoronata, ma senza la sobrietà antica, senza il valore di semplice pausa metrica che gli era dato nel monumento Thiene. Si espande, con nuova esuberanza, sospeso per nastri alle ali del cherubo mediano e a capitelli di colonne e pilastri; ritorna nel fregio della trabeazione, alternandosi con testine di che-

Fig. 267 — Vicenza, Duomo, cappella dell'Incoronata.
Francesco Albanese e aiuti: Monumento funebre di *Giuliano Rutilio.*
(Fot. Ferrini).

Fig. 268 — Vicenza, Chiesa di Santa Chiara. Francesco Albanese e aiuti: Altare.
(Fot. Ferrini)

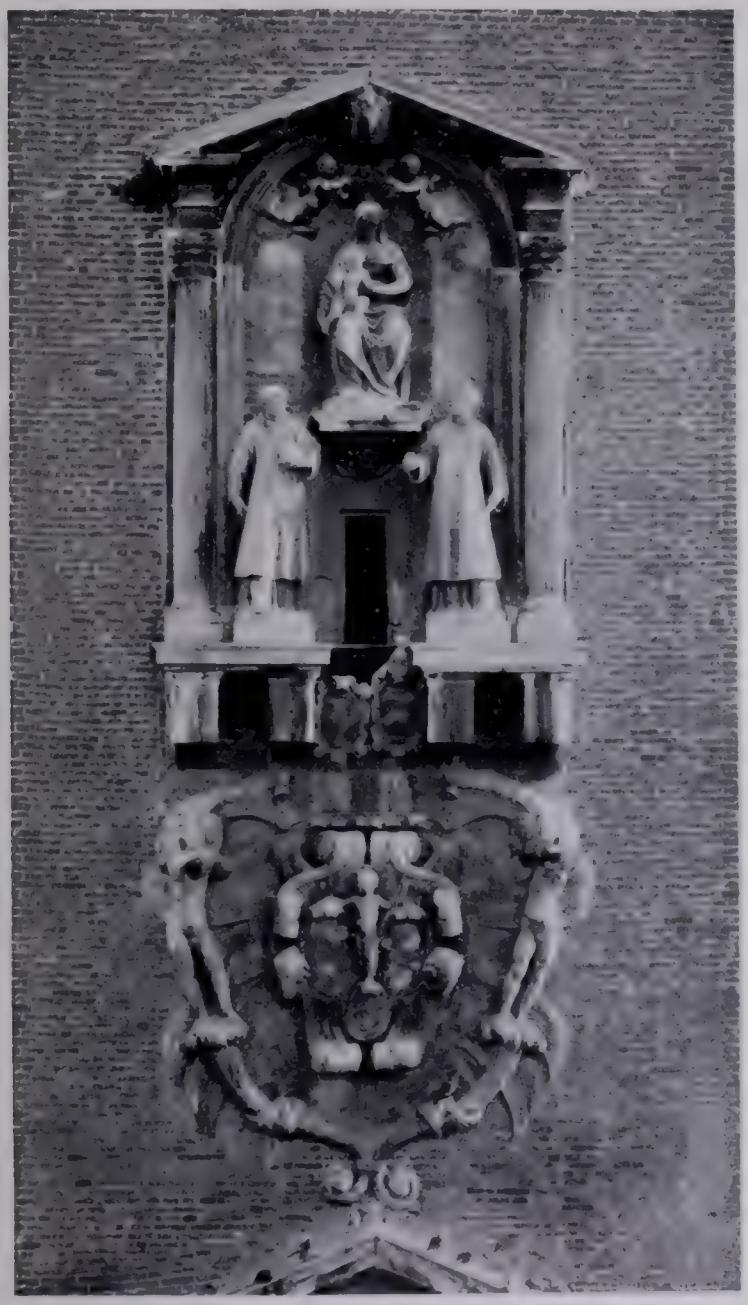


Fig. 269 — Vicenza, Torre civica.
Francesco e G. B. Albanese: Edicola con *Madonna incoronata e i SS. Stefano e Lorenzo*
(Fot. Böhm).

rubo grossamente stampate. Due statue allegoriche occupano le nicchie laterali; due angioletti, in alto, tra i frammenti del timpano spezzato, reggono uno scudo, mentre spire di foglie d'acanto e car-

telle arricciolate ornano la predella del trittico. Non si riconosce la nobiltà del semplice monumento Thiene in questa profusione di ornati a stampa; anche le statue, foggiate sui moduli di Francesco Albanese, rivelan l'intervento di un aiuto scalpellino, come le *Vittorie* e le altre figure allegoriche dell'altare Conti (fig. 268) nella chiesa di Santa Chiara, opera del 1592, e cioè di poco antecedente al monumento Rutilio. Il disegno [1], ornatissimo, ci mostra Francesco Albanese ormai lontano dalla sua primitiva sobrietà.

Probabilmente sulla guida di un disegno di suo padre Francesco, Giambattista eseguì, entro un'edicola della Torre di Piazza a Vicenza, un bel gruppo sansovinesco di *Madonna e Bambino*, incoronato da due angioli e fiancheggiato dai Santi Stefano e Lorenzo (figg. 269-270). Tipici di Giambattista sono i due Santi, che si bilanciano, indietreggiando, ai lati del trono di Maria; si riconoscono le impronte della sua mano nella finezza dei lineamenti affilati, coloriti delicatamente dall'ombra, nei freschi volti giovanili sotto la fioritura dei riccioli brulicanti di luce. Entro le ampie tuniche la forma si snoda leggiera, in armonia con la vivezza del moto di Gesù, che si sporge curioso dal ginocchio materno a seguire il brusìo del popolo giù nella piazza, e benedicendo sorride. Una cartella con stemma orna il vuoto tra l'edicola della Madonna e un'altra inferiore, di simile stampo classico, e qui è tutta l'eleganza e la pittorica sensibilità di Giambattista nei nudi svelti e morbidi e nell'intreccio delle sinuose volute.

I profili affilati dei Santi diaconi nell'edicola della Torre di Piazza sono gli stessi che si rivedono, spiritualizzati da una più tremula sensibilità, da un gioco d'ombre e luci più vario e fugace, nel capolavoro di questo squisito maestro vicentino: il *Cristo morto fra angioli* (fig. 271), entro il timpano della chiesa di San Vincenzo. Come crollata dalla croce, la salma di Cristo s'abbandona e par si sfasci sulle ginocchia d'un angelo che piega in senso opposto, di sbieco, per sostenerne il peso; altri due angioli, uno dei quali in ginocchio, lo sorreggon di lato. Il gruppo, composto sopra una trama prediletta dall'arte del tardo Cinquecento veneto, è tutto nell'aria che

[1] A me cortesemente indicato dal Dott. GIULIO FASOLO. Si trova nella biblioteca Bertoliana, e porta nel verso l'approvazione del committente e l'impegno di perfetta esecuzione da parte dell'artista.

Fig. 270 — Vicenza, Torre Civica. Francesco e G. B. Albanese: Edicola suddetta.
(Fot. Ferrini).

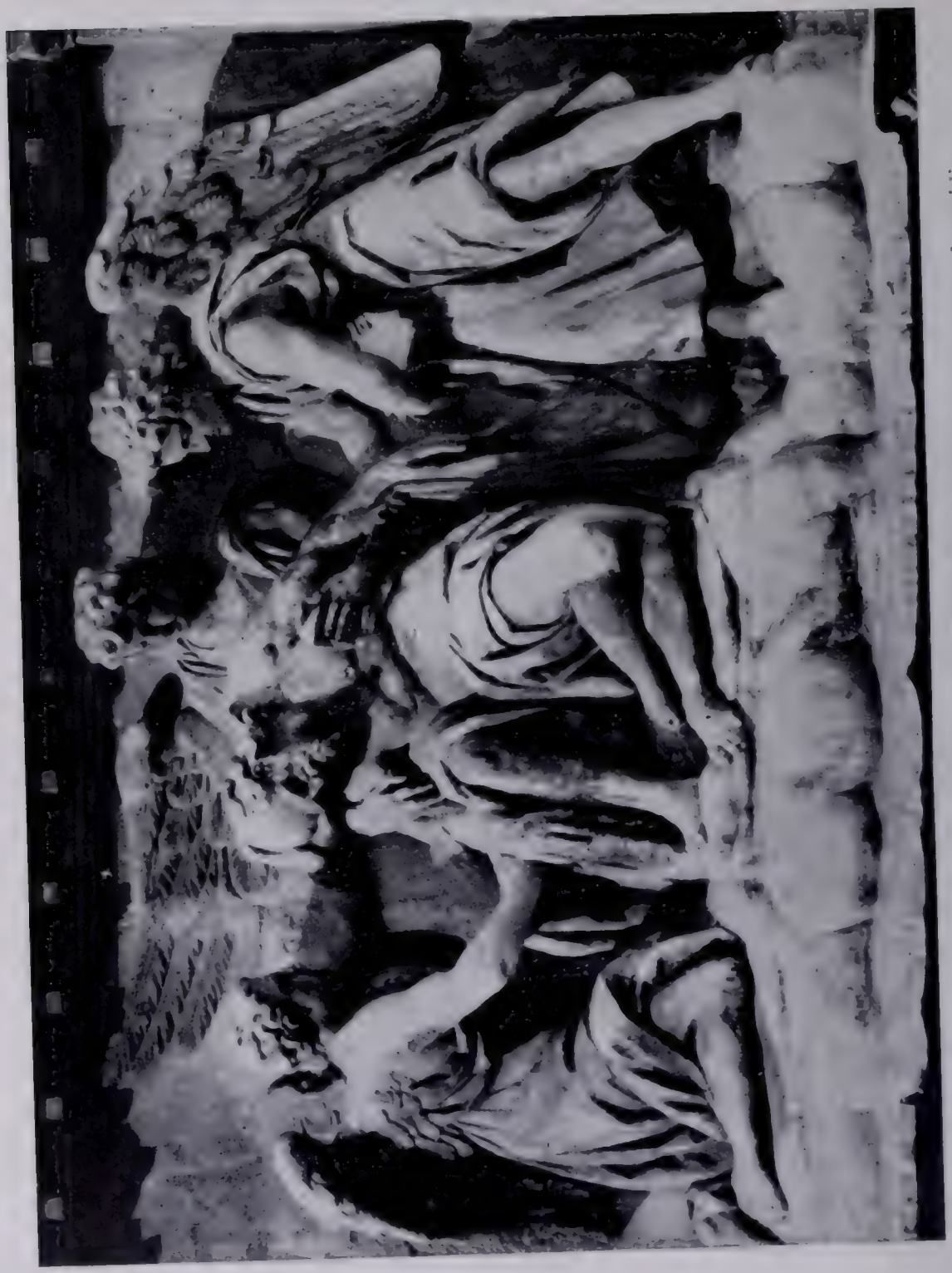


Fig. 271 — Vicenza, Facciata della Chiesa di S. Vincenzo. G. B. Albanese: *Cristo sorretto da angioli.*
(Fot. Ferrini).

agita le vesti seriche degli angioli, scompiglia i riccioli delle chiome, solleva le penne delle ali, ogni superficie increspa col suo moto incessante e leggiero. Ne deriva un dibattito d'ombra e luce di rara intensità pittorica, paragonabile a quello delle *Pietà* di Paolo Caliari: par che i riflessi del Veronese marezzin la tunica ventilata dell'angiolo a destra, e il fulgore argentino delle chiome di Paolo brilli nella spuma dei riccioli, sopra l'ansiosa ombra dei volti. La sensibilità

Fig. 272 — Vicenza, Chiesa di San Lorenzo. G. B. Albanese: Particolare dell'altare Capra. (Fot. Böhm).

pittorica del modellato coincide con la profondità dell'umana emozione: l'ombra che sorvola e fugge tra rapidi bagliori, disperdendo ogni senso di solidità corporea, sospira sui volti degli angeli, affilati, consunti da interno dolore.

Anche la decorazione dell'altare Capra (figg. 272-273) nella chiesa di San Lorenzo è certo fra le più notevoli opere scultorie del tardo Rinascimento a Vicenza, tanto gagliardo e bello è il motivo delle Vittorie che reggon lo stemma al vertice del monumento, cingendo lo scudo con l'arco dei nudi rigogliosi e delle forti braccia, tendendo le dita in simmetria sulla calotta rotonda dell'elmo. Magnifici sono i torsi che erompono elastici dal drappo a pieghe accartocciate e

Fig. 273 — Vicenza, Chiesa di San Lorenzo. G. B. Albanese: Particolare dell'altare Capra. (Fot. Ferrini).

mosse: come rami di rovere piegati a forza tra mani vigorose perchè formin ghirlanda allo scudo guerriero. Energia e grazia coincidono in questa decorazione che ci presenta G. B. Albanese impetuoso

Fig. 274 – Vicenza, Teatro Olimpico. G. B. Albanese: Stemma della città di Vicenza. (Per cortesia del Dott. Giulio Fasolo).

come un Giorgio da Sebenico all'inizio del Seicento. Ed ecco l'arco di balestra delle due Amazzoni allentarsi e sciogliersi nei putti dolcissimi, che abbandonano al sonno, sul guanciale delle braccia paffute, le testine fiammanti di riccioli, entro i pennacchi degli archi, mentre tra capitello e capitello delle colonne laterali s'apre a rosa il mazzo di frutta che è come la cifra della bottega degli Albanese.

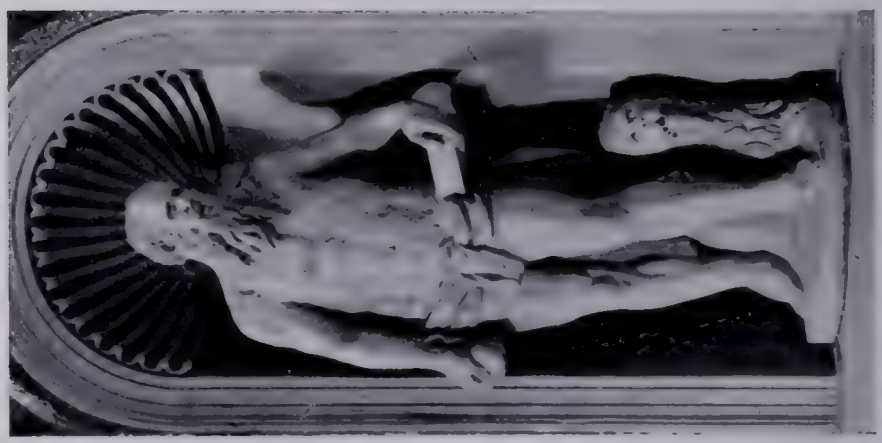


Fig. 275-276-277 — Vicenza, Chiesa di Santa Corona. Bottega degli Albanese: *San Giovanni Battista, San Girolamo, San Paolo.*
(Fot. Böhm e Perrini).

L'impeto immaginativo del decoratore prende vita dalla duttilità di un modellato pronto tanto a sprigionare l'energia scultoria delle figure sul vertice dell'altare Capra, quanto a toccar gli

Figg. 278-279 — Vicenza, Duomo, cappella di San Giuseppe.
Girolamo (?) Albanese: *San Zaccaria* e *San Gioacchino*.
(Fot. Ferrini).

estremi della sensibilità pittorica cinquecentesca nel lampeggiar di forme angeliche attorno al Cristo morto di San Vincenzo e nel fluido colore che impasta i teneri corpi dei genietti, sgusciati dalle tele del Parmigianino per insinuarsi con eleganza squisita tra le volute barocche e il nitido scudo crocesignato della città di Vicenza, sulla porta principale del teatro olimpico (fig. 274). Non giungono a tale

livello le statue vittoriesche della cappella del Rosario in Santa Corona a Vicenza, nè il *San Giovanni Battista* (fig. 275) col torso bitorzoluto e i lineamenti stranamente contorti, nè il *San Girolamo* (fig. 276) con le forme insaccate e il volto contratto da spasimo, nè il minaccioso *San Paolo* (fig. 277), più che le statue citate vicino alle forme tortili del Vittoria, quali si vedon riflesse nelle figure di *San Zaccaria* (fig. 278) e di *San Gioacchino* (fig. 279) della cappella di San Giuseppe in duomo [1], attribuite a Girolamo Albanese [2]. Convien pensare che Girolamo e altri aiuti abbiano eseguito le statue della cappella del Rosario su disegni o modelli di questo nobile artista, la cui fama rimase chiusa nella cerchia della città di Vicenza [3], tra le bianche moli dei palazzi palladiani.

---

[1] Anche la decorazione della cappella presenta i caratteri degli Albanese, e la data s'aggira verso il 1650, un ventennio circa dopo la morte di G. B.

[2] Secondo il BORTOLAN (*Saggio* cit.), aiutò G. B. nei lavori della fonte per il giardino della Rotonda, compì l'altare di Sant'Antonio Abate in San Michele, ordinato da Silvia Scroffa Ferramosca a Francesco Albanese nel 1589, ed eseguì, nel 1648, due statue ai piedi della gradinata che conduce alla loggia di palazzo Valmarana in Lisiera. Scolpì il ritratto del pittore Francesco Maffei, che a sua volta lo ritrasse in pittura. Di Girolamo Albanese è la statua del *Redentore* sulla colonna di piazza. Un lungo elenco di sue opere è unito a « Le lagrime di Parnaso in morte del Sig. G. A., 1613 »; ma ogni traccia si è perduta di esse. Strascicò le forme del tardo Cinquecento vittoriesco fin oltre la metà del 600; morì infatti nel 1660.

[3] Delle cinque statue commesse a G. B. Albanese dalla Fabbrica di S. Giorgio Maggiore il 4 settembre 1618, non è possibile aver giusta impressione, data l'altezza a cui sorgono.

## 12.

# CAMILLO MARIANI

### SCULTORE, PITTORE, ARCHITETTO E MEDAGLISTA

1556 — Nasce a Vicenza, da padre senese (nel 1565, invece, secondo l'opuscolo su « La chiesa di San Pietro Apostolo » in Vicenza, pubblicato nel 1934).

1600 — Entra a far parte della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon.

1600 circa — Riceve commissione di otto statue in istucco per San Bernardo alle Terme in Roma.

1611 — Lavora al bassorilievo con la Presa di Strigonia per il monumento di *Clemente VIII* in Santa Maria Maggiore.

1611, 6 luglio — Muore a Roma, secondo i biografi; data smentita dalla firma sul bassorilievo della Presa di Strigonia, « Camillus Marianus Vicen. f. 1612 ».[1]

* * *

Scolaro, secondo la tradizione, dei Rubini nipoti del Vittoria, lo scultore esordì a Vicenza con le delicate figure allegoriche nel timpano della chiesa di San Pietro (fig. 280), già soffuse, come il delizioso cherubo, di quel velo di malinconia che può dirsi l'impronta dell'animo di Camillo Mariani, e con le statue sul timpano, grandi, imponenti, saldamente costrutte, come può vedersi in questo *San Paolo* (fig. 281), che par nascere dalle linee stesse dell'architettura, e che dal Vittoria deriva maestà, impeto, larghezza di forme. Le pieghe del manto, ampie e morbide, l'impostazione musicale e grandiosa, il lampo dello sguardo, l'effetto pittorico ottenuto con gli

---

[1] Baglione, *Le Vite*, 1642, pag. 114; Pascoli, *Le Vite*, 1730-36, II, 411-413; Passeri, *Le Vite*, 1772; Orlandi, in *Abecedario pittorico*; Cicognara, in *Storia della Scultura*, VI, 1824, pag. 100; Bartolotti, *Artisti lombardi a Roma*, 1880, II; Bartolotti, *Artisti veneti a Roma*, 1884; A. E. Brinkmann, *Barockskulptur*, 1919; Ortolani S., *San Bernardo alle Terme*, *Le Chiese di Roma illustrate*; A. Muñoz, *Alcuni ritratti a busto del 600 romano*, Dedalo, 1923, pag. 671; *Thieme und Becker*, XXIV; Michel, *Histoire de l'Art*, V, 2, pag. 684-699.

alveoli della gran barba sforacchiata, tutto ci mostra come, già prima di venire a Roma, la personalità dello scultore vicentino, erede del Vittoria, si fosse già pienamente affermata.

Di schietta tradizione veneta, immuni da influssi dell'ambiente

Fig. 280 — Vicenza, Chiesa di San Pietro. Camillo Mariani: Stemma con figure allegoriche. (Fot. Ferrini).

romano, sono i morbidi angioletti in istucco che reggon cartelle con scritte sulla volta di una cappella del Gesù (figg. 282-283) tra lo scintillìo dei fogliami e delle frutta, avvivato da ricche dorature con veneto sfarzo. Dai soffitti del Vittoria par abbiano spiccato il volo i puttini tondi, col visetto paffuto degli altri modellati dal Ridolfi per San Giuliano a Venezia e con le carni tenere, roride, tra l'oro dei riccioli e delle ali increspate da luce.

Stuccatore squisito, il Mariani lascia scorgere la sua lotta contro

Fig. 281 — Vicenza, Chiesa di San Paolo. Camillo Mariani: *San Paolo.*
(Fot. Ferrini).

Fig. 282 — Roma, Chiesa del Gesù. Camillo Mariani: Decorazioni in istucco.
(Fot. del Min. dell'Ed. Naz.).

Fig. 283 — Roma, Chiesa del Gesù. Camillo Mariani: Decorazioni in istucco.
(Fot. del Min. dell'Ed. Naz.).

Figg. 284-285 — Roma, Chiesa di Santa Maria della Minerva, cappella Aldobrandini.
Camillo Mariani: *San Pietro* e *San Paolo*.
(Fot. del Min. dell'Ed. Naz.).

il marmo restìo nelle grandi statue dei *Santi Pietro e Paolo* (figg. 284-285), scolpite per la cappella Aldobrandini nella chiesa della Minerva a Roma, fasciate da ampli paludamenti classici al modo accademico di tanti busti del Vittoria, incise nei volti a solchi ferrei. Anche l'impronta patetica dello scultore vicentino, stampata in ogni tratto della testa dolorosa di *San Paolo* e dei grandi occhi appuntati al cielo, non riesce a schivare certa retorica enfasi. Superiore alle due

Fig. 286 — Roma, Chiesa di Santa Maria della Minerva.
Camillo Mariani: Busto del Cardinale *Giovanni Aldobrandini*.
(Fot. Alinari).

grandi statue è l'ascetico busto del cardinale *Giovanni Aldobrandini* (fig. 286), che affaccia a un finto oculo di marmo scuro, sotto la statua dell'apostolo San Paolo, il profilo, bucato negli occhi fondi dall'ombra. La mantella scolpita in marmo nero, e il fondo nero dell'oculo, acuiscono l'intensità emotiva della luce che affila le guance e inturgida

Fig. 287 Roma, Chiesa di Santa Maria sopra Minerva. Camillo Mariani: *La Religione*.
(Fot. del Min. dell'Ed. Naz.).

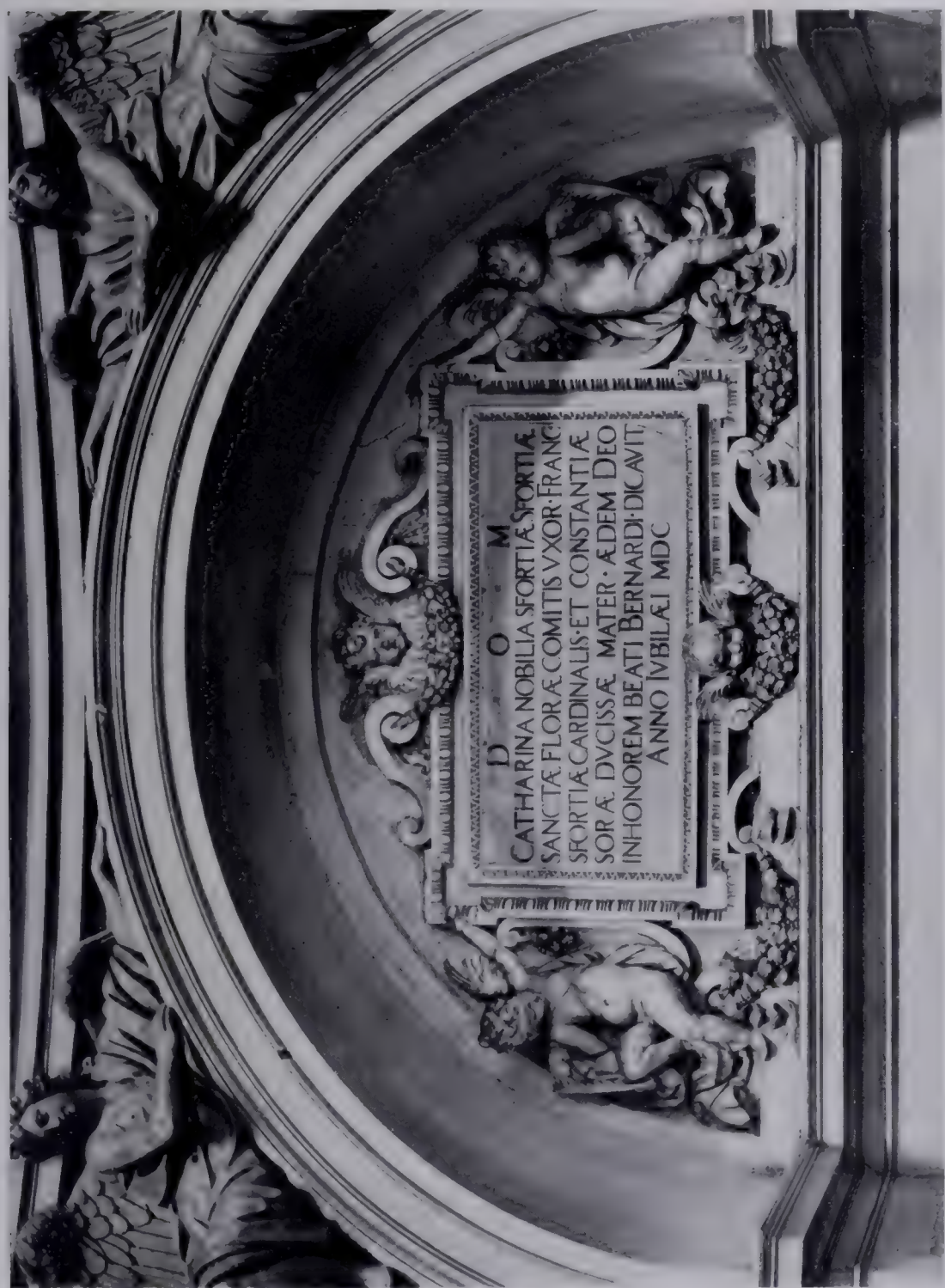



Fig. 288 — Roma, Chiesa di San Bernardo. Camillo Mariani: Stucchi decorativi.
(Fot. del Min. dell'Ed. Naz.).

il nudo cranio, la fronte sporgente, e come premuta, dilatata da interna passione. Il morbido modellatore dei putti nella cappella frescata dallo Zuccheri al Gesù si riconosce nelle carni vellutate e nelle chiome avvampanti dei due genî funebri seduti sul timpano della tomba di Luisa Deti, dove è un'opera tra le più tipiche dello scultore vicentino: la statuetta della *Religione* (fig. 287), a riscontro della *Carità* di Nicola Cordier. Il gruppo, a lenta spira, ha le sue origini nella *Venezia* di Alessandro Vittoria, cui risale anche il modo di fasciar la forma nella scorza del manto a pieghe salienti per gradi. Ma la spiritualità di Camillo Mariani irradia dal volto dolcissimo della donna, dagli occhi smarriti dietro un velo di luce, come dal modellato sensitivo del fanciullo che a lei si stringe preso nella morsa del dolore. La *Carità* del Cordier, a riscontro, vezzosa, con putti arricciolati e sorridenti, ci fa maggiormente sentire, per l'artificio della sua grazia agghindata, la palpitante sensibilità della *Religione* col volto irradiato da luce, e il grido d'angoscia del putto che tutto trasale, dal mirabile torsetto teso alla fronte sconvolta. L'ombra della bocca schiusa e del ciuffo che fiammeggia sulla testa infantile mette in risalto l'intensità pittorica degli occhi chiari, bucati da un doppio foro nelle iridi, la cui luce sembra rifrangersi in un velo di lacrime. È un modellato pulsante, eloquente, che par tenda, con tutte le risorse di un'acuta sensibilità pittorica, a liberare dalla materia fatta trasparente lo spirito.

I putti parmigianineschi della scuola del Vittoria disegnan con i teneri corpi festoni tra i festoni di frutta e le volute della cartella con la scritta dedicatoria della chiesa di San Bernardo a Roma (fig. 288), sopra la porta d'ingresso, all'interno, dove il Mariani con la sua stecca leggiera fa spumeggiar la luce tra le penne del cherubo in alto, trae zampilli da quella del suo compagno nel basso, lascia ricadere la capigliatura a fili, come di cuffia sfrangiata, strappata, sulla gran fronte convessa. Nei pennacchi della lunetta s'adagian due *angioli* sospirosi (fig. 289), con occhi ombrati d'angoscia e membra squisitamente modellate sotto la veste di seta. La cetra pittorica del Mariani sgrana le sue note più delicate in quel crescendo di mobilità luminosa, che si svolge dal velluto delle stoffe al piumaggio delle ali, in alto, come fogliame d'alloro increspato da luce, ai volti consunti quasi da ardor di fiamme, alla vampa delle capigliature fantastiche.

Fig. 289 — Roma, Chiesa di San Bernardo. Camillo Mariani: *Angeli*.
(Fot. del Min. dell'Ed. Naz.).

Si riconosce il maestro del Mochi nella vibrante sensibilità pittorica di questi angioli veduti tra un oscillar di lumi, faci ardenti sul levigato chiarore del marmo.

Nelle otto bellissime nicchie della chiesa, curata dal Vicentino in tutta la sua decorazione sobria e gentile, s'innalzano otto grandi statue di Santi, tra gli esempi maggiori della grande arte di Camillo Mariani stuccatore. Chiuso nella tonaca a pieghe semplici e larghe, che frena e sintetizza il movimento vittoriesco a spira, l'ascetico *San Francesco* (fig. 290) contempla il crocefisso; e nel vacillar delle luci sul volto cavo, nell'incerto avanzar delle mani, è il tremito dell'anima; *San Bernardo* monaco (fig. 291) poggia un piede sopra la mitra come su fauci spalancate di drago, e il murmure della seta, che dalla tunica ruscella in luce e gorgoglia nel vortice delle grandi maniche arricciate, contrasta con la passione del volto macero, curvo sull'esile stelo del collo, con la maschera d'angoscia che l'ombra cala dalla fronte luminosa sull'occhio, sul patetico profilo. Sembra uscire dalle tele di Domenico Tintoretto la serica *Santa Maddalena* (fig. 292) col lucente metallo delle anella sforacchiate e il raso delle vesti, e di tradizione tintorettesca è il *San Girolamo* (fig. 293), tutto squillante nel clangor della luce che impasta i drappi di seta, le carni morbidissime, il fiammeo leone, a contrasto con l'ombra che s'abbatte sulla testa di sparviero. La discendenza di questo *San Girolamo* dal prototipo del Vittoria ai Frari è più che altrove palese, ma qui più imminente è l'avvento del barocco nella cascata dei drappi disfatti da luce e nel corrusco fiammeggiare della criniera leonina e della gran barba del Santo. La destra, foggiata ad artiglio, ripiega stanca sulla penna che immerge nel calamaio; l'altra trattiene il gran libro poggiato sulle ginocchia; non immune da accademismi vittorieschi è la posa classicheggiante, mentre il profilo cupo, ferito nell'ombra da un baleno che incide la fronte, ci trasporta in pieno romanticismo pittorico. Padrone dell'effetto di luce-ombra, Camillo Mariani se ne vale ad esprimere i moti violenti come le più delicate emozioni dell'anima: sprigiona dall'ombra lo sguardo amaro degli occhi dilatati di *Santa Chiara* (fig. 294); esprime nel batter d'ali di fioche luci sopra un volto chino l'umana pietà di *Santa Caterina da Siena* (fig. 295); aureola di raggi per le chiome leggiere la fronte luminosa di *Santa Caterina d'Alessandria* (fig. 296), col volto schiarito di sotto in su,

Fig. 290 — Roma, Chiesa di San Bernardo. Camillo Mariani: *San Francesco.*
(Fot. del Min. dell'Ed. Naz.).

Fig. 291 — Roma, Chiesa di San Bernardo. Camillo Mariani: *San Bernardo.*
(Fot. del Min. dell'Ed. Naz.).

Fig. 292 — Roma, Chiesa di San Bernardo. Camillo Mariani: *Santa Maddalena.*
(Fot. del Min. dell'Ed. Naz.).

Fig. 293 — Roma, Chiesa di San Bernardo. Camillo Mariani: *San Gerolamo.*
(Fot. del Min. dell'Ed. Naz.).

Fig. 294 — Roma, Chiesa di San Bernardo. Camillo Mariani: *Santa Chiara.*
(Fot. del Min. dell'Ed. Naz.).

a metà sommerso nell'ombra; dipinge a tocchi veronesiani, di balenante rapidità, il volto rugoso, la mano sinistra del *Santo Vescovo* (fig. 297). Venezia con le sue conquiste pittoriche entra, per il Mariani, nella chiesa costrutta entro le terme romane, e vi porta le voci della passione tra il crepitìo delle fiamme e il sospiro di fioche luci.

Come dietro un velo di lacrime, nel murmure di pallidi bagliori tra rarefatte penombre, ci appare il doloroso profilo d'un angelo gettato in istucco dal Mariani (fig. 298) per la decorazione della basilica di San Giovanni in Laterano, mentre nei cherubi (fig. 299) sopra le porte della sagrestia di Santa Maria Maggiore il capriccio decorativo del maestro di Francesco Mochi si sbizzarrisce a fissare il gran nodo delle ali a conchiglia e dei festoni di frutta, ad appuntar ali distese, sullo specchio marmoreo, le due grandi farfalle screziate dal gioco della luce e dell'ombra. Ma anche nell'inseguire le sue volubili fantasie di ornamentista veneto, Camillo Mariani rimane il sensitivo maestro della *Religione* sulla tomba di Luisa Deti e degli angioli-face sulla porta di San Bernardo; sotto i vilucchi dei riccioli, i volti dei cherubi, l'uno dolente, con guance e labbra rilassate, l'altro illuminato da un mesto sorriso, sono impastati con cerea tenerezza, e le palpebre dell'angiolo sorridente, staccate come a punta di forbice, immergono in un velo fosforico l'iride scavata a punti, madida di luce.

Saggio di tecnica bravura è il rilievo della *Presa di Strigonia* (fig. 300), finito nel 1612 dal Mariani per la tomba di Clemente VIII Aldobrandini in Santa Maria Maggiore a Roma, che si stacca da tutte le altre composizioni della cappella Paolina, tranne forse da quella del Bernini, per l'effetto di pompa esteriore, l'indifferenza verso il problema spaziale, la cura quasi meticolosa di render l'effetto delle armature a squame, a lamelle, ad alveoli di bucherellate schiumarole, e degli elmi piumati, lisci, fioriti di fregi, delle barbe e delle chiome gorgoglianti fuor degli elmi a ciocche spumose, a manipoli d'erbe selvagge. Lo scultore adorna la testa focosa del cavallo sul margine a sinistra con nastri di ciocche ad arzigogolo, modella finemente le zampe nervose dei cavalli, le mani asciutte dei soldati, le pieghe dei panni tese dal movimento, e nella figura col profilo controluce ritrova le sue pittoriche raffinatezze. Ma, fra tante prove di abilità, Camillo Mariani, che s'avvicina a Pietro Bernini, da lui

Fig. 295 — Roma, Chiesa di San Bernardo. Camillo Mariani: *Santa Caterina da Siena.*
(Fot. del Min. dell'Ed. Naz.).

Fig. 296 — Roma, Chiesa di San Bernardo. Camillo Mariani: *Santa Caterina d'Alessandria.*
(Fot. del Min. dell'Ed. Naz.).

Fig. 297 — Roma, Chiesa di San Bernardo. Camillo Mariani: *Santo vescovo.* (Fot. del Min. dell'Ed. Naz.).

Fig. 298 — Roma, Basilica di San Giovanni in Laterano.
Camillo Mariani: *Angiolo*, sopra una parete della crociera.
(Fot. Alinari).

forse influito, nel veder l'insieme delle figure come volume vacuo nella sua rotondità, qui non esce dal campo di un manierismo pittorico facile, rapido, superficiale, e quasi sgradevole a forza di virtuosismi, mentre la sua vibrante personalità torna ad apparire nel paesaggio scenografico del fondo e nel brano romantico degli angioletti che dall'alto scendono lungo l'obliqua di un raggio di sole, col

Fig. 299 — Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore.
Camillo Mariani: *Angiolo*, sopra una parete della sagrestia.
(Fot. del Min. dell'Ed. Naz.).

calice e con la croce, lievi, soffiati come in un cumulo di nubi, tra ombra e luce, fuor dal canneto delle lance assiepate. La rapidità di getto, facilona e calligrafica, che il Mariani spiega nella folla d'armigeri, solo qui, nell'abbandono all'estro pittorico, fuor d'ogni sfoggio di materialistiche interpretazioni, assurge alla pittorica libertà del barocco.

Non altrettanto svincolata dalla tradizione formale del Cinquecento è l'arte del Mariani nei bellissimi angioli in bronzo da lui modellati per la custodia della Madonna di San Luca nella cappella

Fig. 300 — Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore, cappella Paolina.
Camillo Mariani: *La presa di Strigonia.*
(Fot. del Min. dell'Ed. Naz.).

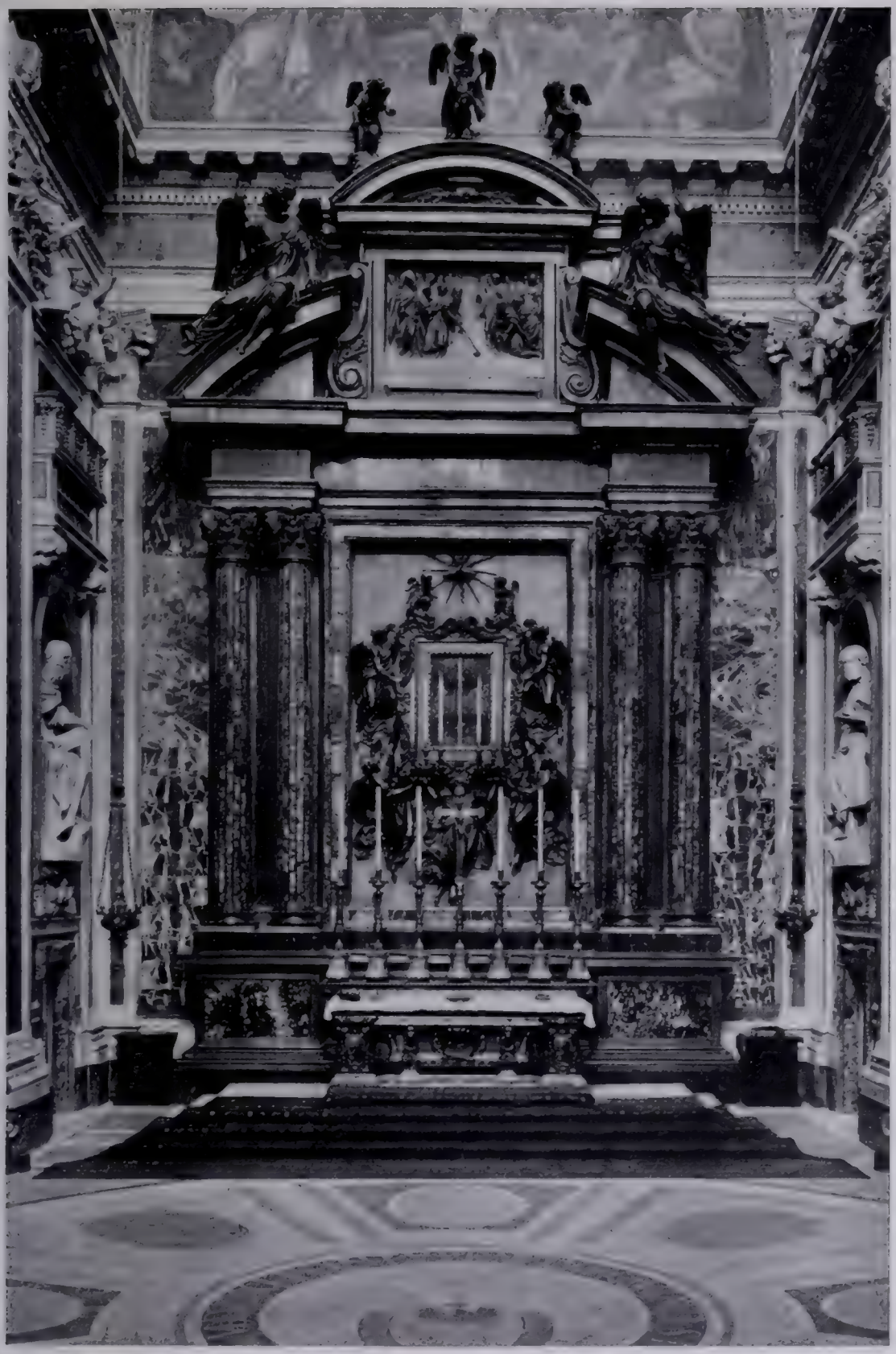


Fig. 301 — Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore, cappella Paolina.
Camillo Mariani: Angioli gettati in bronzo da suo modello.
(Fot. L.U.C.E.).

Fig. 302 — Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore, cappella Paolina. Camillo Mariani: *Angioli*.
(Fot. del Min. dell'Ed. Naz.).

Fig. 303 — Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore, cappella Paolina. Camillo Mariani: *Angioli*.
(Fot. del Min. dell'Ed. Naz.).

Paolina e per l'altare ad essa dedicato (fig. 301). Tre angioletti formosi poggiano sul timpano (fig. 302), uno in piedi, al vertice, gli altri due con un ginocchio piegato sopra un cumulo di nubi. Tutti guardano in giù verso l'altare, l'angiolo mediano in discesa sopra un piano obliquo, con il diadema della Vergine tra le mani, gli altri in gesto adorante. Si muovono liberi nell'aria, padroni dello spazio, sicuri nei gesti, non immemori di Padova e di Donatello nelle forme erculee, benchè lievi, senza peso. Le capigliature fiammeggianti del Mariani intreccian corone come di rovi alla testa dell'angiolo mediano; e il sole accende bagliori nell'ombra, dà colore e vita ai tre farfalloni, così leggermente librati sulla centina dell'altare, corruschi nell'ombra. Altri due grandi angioli, seduti sui frammenti del timpano inferiore spezzato, guardano al rilievo del Maderno, raffigurante *San Gregorio* che traccia nella neve i fondamenti della basilica di Santa Maria Maggiore (fig. 303). Più che seduti son librati nell'aria, poggiati con una mano al timpano, pendula una gamba dalle cornici, sicuri del movimento, alati nella posa (fig. 304). Il bronzo prende tepore di velluto nelle carni del petto, sfumate con sensuale morbidezza, con molli trapassi di luce, a contrasto col lampeggiar del volto nell'ombra; e tutto è splendore nelle due magnifiche immagini, la corona delle capigliature, come di vive aspidi, le ali come arpe vibranti al tocco di brevi luci, la seta corrusca del manto che libero sventola all'aria, lasciando apparire fra le acute vertebre delle pieghe la calda bellezza del nudo agile, gagliardo, leggiero. Con queste immagini tutte vita e fulgore, ebbe termine l'opera di Camillo Mariani, che infuse nelle sue figure l'anelito di una spiritualità ardente e profonda, e trasmise l'eredità veneta di Alessandro Vittoria a Francesco Mochi per il suo volo ardito verso la piena libertà pittorica del Seicento. Solo l'esempio del Maestro vicentino ci spiega l'artistica parentela tra il libero slancio verticale dell'*Assunta* modellata dal Vittoria per la scuola di San Fantino e il tortile slancio dell'angiolo d'Orvieto o la costruzione incanalata della stupenda *Santa Susanna* nella chiesa di Sant'Andrea, tutta cascate di luce tra diafane ombre. Per il tramite di Camillo Mariani, romantico spirito nella fucina scultoria romana del tardo Cinquecento, la tradizione pittorica di Venezia raggiunse con i suoi fulgori il genio toscano di Francesco Mochi e l'impressionabile tempra di Pietro Bernini.

Fig. 304 — Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore, cappella Paolina. Camillo Mariani: *Angiolo*. (Fot. del Min. dell'Ed. Naz.).

## 13.

# NICOLA ROCCATAGLIATA

1594, 15 marzo — Venezia. Libro fabrica della ch. di S. Giorgio Maggiore « Accordo con Nicola Roccatagliata scultore per far e gettar a tutte sue spese *figure di bronzo numero* 22 rappresentanti ognuna un puttino che si converte in scartozzo posto sopra una lastra di bronzo con il suo campanello attaccato ad una mano... et con il suo candelliero sopra la testa... per ducati 340 ».

1595 — Altri *sei* candelieri per San Giorgio (secondo il VALLE).

1595, ultimo gennaio — Venezia. San Giorgio Maggiore. Libro fabrica « Accordo con M. Nicolò Roccatagliata scultore per le due figure in bronzo, cioè un *S. Giorgio* ed un *S. Stefano* li quali si avranno a porre nel choro-nuovo sopra li scabelli delle prime sedie per ducati 60 ».

1596, 22 aprile — Venezia, ecc. c. s. « Accordo con M. Cesare Groppo Genovese e M. Nicolino Roccatagliata ambiduoi si obbligano di far a loro spese *duoi candellieri* con le sue figure di bronzo buono e perfetto... per ducati 500 correnti da 6 lire e soldi 4. E i frati per carità daranno gratis 12 stara di farina e bigonzi otto di vino purchè siano finiti detti candellieri entro il mese di novembre p. v. ».

1633 — Venezia. Chiesa di San Moisè. Paliotto d'altare nella sagrestia, raffigurante la sepoltura di Cristo (datato e firmato insieme col figlio (?) Sebastiano).

1636 — Venezia, San Giorgio. Contratto con Pietro Boselli per due angeli di bronzo (Thieme-Becker).

* * *

La tendenza al barocchetto, che serpeggia nella scultura veneta del Cinquecento, e specialmente nell'arte del bronzo, sbocca, verso la fine del secolo, nel capriccio pittorico dei bronzi di Nicolò Roccatagliata, genovese di cui in patria si son perdute le orme, mentre la sua arte fa scuola in Venezia. Scarse sono le notizie di questo scul-

tore, educato, secondo il Soprani, a Genova, nella bottega dei Groppo, uno dei quali, Cesare, prese con lui impegno, a Venezia, verso la fabbrica di San Giorgio Maggiore, per due candelabri in bronzo. Ma la sola opera sicuramente nota di uno dei Groppo in Genova, di Agostino, e cioè una serie di otto profeti, quattro angeli e quattro sibille (1567-69) per il coperchio della cassa del *Corpus Domini* nel tesoro del duomo (1553-1585), non dà elementi che valgano a spiegarci l'arte del Roccatagliata, tanto le figure del Groppo, secche, rigide, con mani enormi, con pieghe calligrafiche, stampate sui tipi del manierismo genovese, son lontane dal libero estro pittorico di Nicola a Venezia [1]. Si può, al massimo, pensare che l'essersi trovato a fianco dei maestri lombardi, fiamminghi, tedeschi, collaboratori dei Groppo alla cassa preziosa, in qualche modo spieghi certe nordiche fantasie che serpeggiano nell'ultima opera di Nicoletto a Venezia, il mirabile paliotto di San Moisè. In tanta oscurità sulle origini di questo delizioso artefice, dobbiam riconoscere che elemento vitale fu per lui il manierismo interpretato dai maestri veneti, ai quali spontaneamente s'accosta per il trasporto verso il colore.

Del Giambologna, i cui bronzi furon certo conosciuti dal Roccatagliata a Genova, sono nella sua opera pochi ricordi sporadici, senza possibile importanza riguardo alla formazione artistica del maestro genovese. Piuttosto, qualche affinità può vedersi tra il ma-

[1] Conviene tuttavia tener conto della dispersione di tutto il patrimonio artistico genovese nel campo del bronzo e dell'oreficeria: sappiamo che Nicola Roccatagliata fu richiamato a Genova, e possiamo pensare che al lungo silenzio dei carteggi veneziani a suo riguardo, dal 22 aprile 1596 sino al 1633, corrisponda appunto la sua dimora in Genova, dimora di cui non rimase traccia nella città. Certo l'oreficeria genovese ebbe sviluppo notevole, come può vedersi in un tondo d'argento di palazzo Spinola (fig. 305), attribuito al Cellini, e invece forse tradotto da un disegno del Tavarone compositore della *istoria*. Squisito è l'ornamento dell'orlatura, tutto festoso di putti che ruzzolano tra le frutta rapite ai cornucopi dell'Estate e dell'Autunno. Al manierismo genovese si allacciano anche le figure delle *Quattro Stagioni*, entro cartelle a svolazzi barocchetti. Il Soprani, nella *Vita di Nicola Roccatagliata*, attribuisce a questo scultore i modelli dei bassorilievi per l'arca d'argento della *Madonna del Rosario*, nella Chiesa di San Domenico, ora perduta, e « certa figurina di bronzo rappresentante *Maria Vergine Nostra Signora*, in atto di sedere col Bambino Gesù nel grembo; quall'opera fu da quello Artefice fatta con molto giusta, e armonica proportione. E doppo d'esser stata diligentemente rinettata da Simone suo figliolo fù collocata in una nicchia di marmo sopra la porta di una casa posta nella strada, che dalla nuova Piazza dell'herbe dirittamente conduce alla porta di S. Andrea ». Il biografo nomina inoltre, genericamente, una serie di figurette in bronzo sparse nelle case degli amatori, e mostra di aver compreso il valor pittorico dell'arte di Nicolò, nell'affermare « che modellando di cera adoperava con tal franchezza il solito stecco, che dalla rozza massa di quella cavava in quattro colpi una testa, che appena abbozzata conteneva quasi le perfettioni delle più diligenti, e ben finite... ».

nierismo in funzione pittorica di Tiziano Aspetti, che, non immemore del Giambologna, lavora alle figure allegoriche del Santo e ai paliotti d'altare del duomo di Padova e della chiesa di Santa Trinita

Fig. 305 — Genova, Palazzo Spinola. Orafo genovese: Piatto d'argento. (Fot. Brogi).

a Firenze, e certi bronzi del Genovese, esempio il *Santo Stefano* della chiesa di San Giorgio Maggiore (fig. 306), con le accentuazioni pittoriche dei lineamenti, il modellato fluido, la sericità delle vesti, a cartoccio arruffate sulle ginocchia dall'estro pittorico del Rocca-

tagliata. Lontano dallo schema dell'Aspetti è tuttavia il modulo tondo del Santo diacono, non senza una lieve tinta di comicità infantile nel suo patetico gesto d'angiolone paffuto. Più che in questo

Fig. 306 — Venezia, Chiesa di San Giorgio Maggiore.
Nicola Roccatagliata: *Santo Stefano.*
(Fot. Böhm).

melodrammatico Santo Stefano, l'eleganza nativa di Nicola Roccatagliata ci delizia nella statuina di *San Giorgio uccisore del drago* (fig. 307), che ci apre le porte di un mondo neogotico, non estraneo nè alla deliziosa *Carità* di Tiziano Aspetti nella basilica del Santo

a Padova, nè ai *Santi Michele* e *Giorgio* del Segala nell'oratorio padovano di San Prosdocimo. Di tutti più fiorito e forbito è questo adolescente cavalleresco che palleggia come per gioco nella destra l'esile lancia e con la sinistra regge l'adorna cartella dello scudo, sospesa nel vuoto. Lo scultore si compiace della forma esile slanciata, dell'agile disegno di una trama tutta vuoti, rarefatta e leggiera. Il bel giovanetto non esprime forza nei gesti, tutto parato d'eleganza tra il seggio curvilineo, le volute dello scudo, i raffi del drago: le infiocchettate strisce del gonnellino, i festoni e le palmette degli spallacci, la raggiera di piume del cherubo sbalzato sulla corazza, i viticci delle ciocche attorte, infiorano il tronco snello nell'argenteo involucro dell'armatura. Nulla di drammatico nella figuretta squisita, tutta capriccio decorativo di forme sottili, di lineamenti appuntiti, di archeggiati contorni. La sua grazia si esprime nella fragilità della posa, nel gusto raffinato e leggermente prezioso, nei capricci ornamentali di un rococò precoce e delicato.

Il volto paffuto di Santo Stefano con le sporgenze del mento e delle labbra e l'aguzzo nasetto all'insù riappaiono nel piedistallo dell'alare in bronzo già attribuito a Pietro Tacca nel Museo Nazionale di Firenze (fig. 308), opera tutta aderente allo stile pittorico dei maestri padovani, nonostante qualche durezza d'intaglio nel fusto adorno di fauni e maschere su fondi alveolati. Il brio pittorico del Roccatagliata più s'avviva nel delizioso Cupido che s'inarca al vertice dell'alare e par segua con tutto il corpo, con i festoni delle braccia, il volo del dardo scoccato dall'arco.

Questo alare, e altri due dello stesso museo più riccamente ornati (fig. 309), sono esempi notevoli dell'estro decorativo di Nicola Roccatagliata, che si spiega in Venezia nei bellissimi candelabri in bronzo del presbiterio di San Giorgio Maggiore, alcuni dei quali eseguiti insieme con Cesare Groppo genovese. Vasi, putti, maschere, allacciate da volute al piedistallo, come da serpi, festoni di frutta, scudi che rimbalzan dagli angoli di un'adorna basetta, conchiglie e delfini guizzanti giù dall'aperto calice del cero, si sovrappongono in trofeo lieve, fiorito. Si sente, in questo organismo così aggraziato e flessuoso, l'accordo con la tradizione veneta del bronzo, con gli esempi del Campagna, di Tiziano Aspetti, del Vittoria, ma se confrontiamo il candelabro del Vittoria nel museo

Fig. 307 — Venezia, Chiesa di San Giorgio Maggiore. Nicola Roccatagliata: *San Giorgio.* (Fot. Alinari).

Correr (fig. 310), straricco nodo di pastorale sopra una base agile e vuota, con i candelabri del Roccatagliata (fig. 311), vediamo che in questi più facile sgorga la vena decorativa.

Fig. 308-309 — Firenze, Museo Nazionale. Nicola Roccatagliata: Alari in bronzo. (Fot. Brogi).

La ricchezza ornamentale, che là s'addensa nei vasi incrostati, nelle nicchiette con statue, nelle grottesche e nei putti che riempiono i cavi sopra il trionfale motivo delle cariatidi dal gesto alato, qui, rarefatta, alleggerita da trafori, par nascere dal fusto del candelabro con spontaneità di foglie su ramo. Il piedistallo barocco con le sue maschere medusee e l'intreccio delle scattanti volute dà

Fig. 310 — Venezia, Museo Correr.
Alessandro Vittoria: Candelabro.

Fig. 311 — Venezia, San Giorgio Maggiore.
Nicolò Roccatagliata: Candelabro.

(Fot. Fiorentini).

la spinta al bulbo fiorito, che si espande e si restringe in gradazioni armoniose, con facile vicenda di respiro, tutto grazie di contorni e levità di trafori. I putti del piedistallo, paffuti come il Santo Stefano, sospirano in pose patetiche; gli altri del bocciolo son modellati con grazia squisita, vellutati dalla carezza della luce. Lievi sono

Fig. 312 — Venezia, Museo archeologico di Palazzo Ducale.
Nicola Roccatagliata: *Bronzo decorativo.*
(Fot. Anderson).

i volumi, graduati i trafori, nello sviluppo facile, aereo, della trama fiorita.

Popolare è la spiritosa grazia dei putti di Nicola Roccatagliata: ricordiamo qui il putto piangente del museo di Stato a Berlino, di un umorismo alla settecentesca, elegante e delicato, l'altro nella raccolta Hollitscher, pure a Berlino, che suona il flauto e par stia spiccando il volo dietro l'onda sonora, quello patetico della raccolta Pierpont Morgan, con la vibrante armonia del gesto arcuato, il delizioso putto della raccolta Arnhold a Berlino, colorito di morbi-

dezza » sotto l'ariosa ghirlanda dei riccioli, i due giambologneschi Cupidi del Museo archeologico di Venezia, scherzosamente legati per le alucce da un nodo negletto di nastro, mentre giocano a dondolo sulle basi a grottesca (fig. 312). Uscito di getto dalle mani del

Fig. 313 — Vienna, Museo Estense. Nicola Roccatagliata: *Putti in bronzo.*

maestro genovese, uno sciame di putti, garruli, paffuti, sospirosi, con teste fronzute di riccioli e alucce tagliate a capriccio, si è sparso per le collezioni d'Europa. Tenerezza e brio di pastelli settecenteschi hanno i due piccoli suonatori di tamburello e di flauto nel museo estense di Vienna (fig. 313), il primo con lo sguardo annebbiato e la destra in abbandono, così vaporosa e sfatta da sembrar modellata sulle mani a fiocco delle danzatrici del Correggio nei sottarchi della cupola del duomo di Parma, il secondo con lineamenti arguti, ricciuti, e chiome al vento: tutto un cinguettio di luci

dalle dita vibranti al profilo scherzoso. Il torsetto s'inarca, e il movimento dell'elegante figurina è così lieve che par scivoli via sul tenue suono del flauto, con la sua grazia vibrante e civettuola. Ed ecco i ricciuti puttini del Roccatagliata volare come rondini al nido sul piedistallo della Madonna del Museo di Berlino, più nota col nome di Jacopo Sansovino (fig. 314), ma tipica del maestro genovese nel capriccio dei lineamenti a pittoriche sfaldature e nella grazia scherzosa dell'aggruppamento. Il velato umorismo del Roccatagliata deliziosamente s'esprime nello zelo degli angioletti che fan puntello al trono, e del piccolo Gesù affaccendato a compitar le sillabe delle sue prime letture. Le forme sono allungate, eleganti, secondo la moda parmigianinesca diffusa nel Veneto, squisito il modellato dei nudi infantili, con la tenerezza delle carni a fossette e l'arco dei torsi a voluta. Un'irresistibile grazia comica è nei lineamenti del Bimbo acuiti dall'attenzione, in quel suo prender d'assalto il libro, in tutto quell'affaccendarsi dei putti tra le braccia della Vergine e il serico baldacchino del manto, in quel pispiglio di nido che circonda Maria. Più che la calma dolcezza del Sansovino è qui presente al Roccatagliata l'eleganza decorativa e il serico fruscio delle Sacre Famiglie e dei ritratti di Paolo, che anche sembra ricordato dalla colonna tronca, a sinistra; ma la personalità del maestro ligure è intatta nella grazia velata e birichina dei putti, nel modellato palpitante e leggiero, in tutto quel fremito d'ali e di stoffe che circonda Maria. L'arguto capriccio del Settecento par qui spunti dal ceppo del più canoro cromatismo veneziano.

Le statuette bronzee di *Adamo ed Eva* (fig. 315) nel Museo storico artistico di Vienna appartengono a questo momento dell'arte di Nicolò Roccatagliata, ma nella figura di Adamo, eseguita a pennellate sintetiche di luce e d'ombra, con rapidità d'abbozzo, nel volto scabro, sfaldato e come roso dal dolore, il brivido del dramma pittorico tintorettesco[1] par traversi l'arte arguta del Genovese; che prende invece atteggiamenti di melodramma in altro gruppo dello stesso Museo (fig. 316), rapida e scintillante espressione pittorica di modellato morbido, sommario, a tocchi fugaci, a sprazzi di

[1] Il SOPRANI, nella *Vita di Nicola Roccatagliata*, parla dell'amicizia di Jacopo Tintoretto per lo scultore, che, secondo lui, gli avrebbe apprestati « infiniti modelli di picciole figure ».

Fig. 314 — Berlino, Museo. Nicola Roccatagliata: *Madonna con il Bambino e angioli.*
(Fot. del Museo di Stato di Berlino).

Fig. 315 — Vienna, Museo storico artistico. Nicola Roccatagliata: *Adamo ed Eva.*

Fig. 316 — Vienna, Museo storico artistico.
Nicola Roccatagliata: Gruppo di *Adamo ed Eva*.

luce che scivola sulle carni madide e stilla dalle rugiadose vitalbe dei riccioli d'Eva. Qui si sente prossima l'emotività sensuale e civettuola del Seicento veneziano, e gli occhi di Eva, smarriti dietro un velo di lagrime, posson richiamare, con maggiore potenza d'effetto pittorico, gli occhi imperlati delle Maddalene di Domenico Tintoretto.

La data del 1633 si legge, con le firme di Nicola e di Sebastiano Roccatagliata, sopra una targa del paliotto in bronzo che orna l'altare della sacrestia nella chiesa di San Moisè a Venezia, raffigurante Cristo morto trasportato da angioli, il Padre Eterno in gloria; a destra gruppi di donne piangenti, a sinistra il sepolcro (fig. 317).

La composizione è densa di figure, che s'agitano sul fondo paesistico appena accennato, e calano a volo dal cielo sulla terra, in un turbinio di corpi che traversano l'aria, [1] in un incessante ronzio d'alveare. Ricordo del Giambologna a Genova è la figura del *Redentore* (fig. 318), assottigliata e tagliente come quella del maestro fiammingo nel rilievo della sepoltura, ma lo splendore argentino, che il morto Adone del Giambologna trae dalla rifinitura brillante, vien meno sotto la rapida stecca che improvvisa nella creta. Così i motivi sansovineschi raccolti dal Roccatagliata son trasfigurati dall'impeto dei movimenti, dalla profondità delle ombre. Passa il morto Redentore in un nugolo d'angioletti che dall'alto precipitano avvolgendo la salma in un acuto stridio di rondini; e pennellate di luce corron tra l'ombra con tintorettesco impeto: a destra una Maria, nordica Furia (fig. 319), tutta si tende sotto il maglio delle braccia congiunte, in un grido schiantato dal cadere fulmineo dell'ombra sul volto; un'altra, chiusa nel manto, s'abbatte sulla lastra che porta le firme degli inventori e dei fonditori, come sopra una stela funebre; si sfascia, si confonde con la pietra, schiacciata dal dolore, mentre una terza Maria, presso le disperate, cela nella cappa del manto la profondità

[1] Talvolta atteggiati alla tintorettesca, esempio il puttino che precipita, riccioli roteanti, dorsetto cavo, dal gruppo dell'*Eterno* sulla salma del Redentore, ricordando nello scoccante arco del corpo un particolare della *Fine del Mondo* di Jacopo, nella chiesa di S. Maria dell'Orto (v. A. Venturi, vol. IX, p. IV, fig. 343). Sebbene non si possa sentire un'eco diretta di modi tintorettesch, pure in questa ricerca di movimento disperso, di aria elettrizzata dal passaggio delle figure, di gruppi come conglomerati di sassi che d'improvviso franino, è forse qualche prova dell'affermazione di Raffaele Soprani (*Le vite de pittori, scoltori et architetti genovesi*, in Genova, 1674), circa i rapporti tra Jacopo e Nicola.

Fig. 317 — Venezia, Sagrestia della chiesa di San Moisè. Nicola e Sebastiano Roccatagliata: Paliotto d'altare.
(Fot. Böhm).

Fig. 318 — Venezia, Chiesa di San Moisè. Nicola e Sebastiano Roccatagliata: Particolare del paliotto suddetto. (Fot. Böhm).

Fig. 319 — Venezia, Chiesa di San Moisè.
Nicola e Sebastiano Roccatagliata: Particolare del paliotto suddetto.
(Fot. Böhm).

Fig. 320 — Venezia, Chiesa di San Moisè. Nicola e Sebastiano Roccatagliata: Particolare del paliotto suddetto.
(Fot. Böhm).

dell'affanno. Stupendo è il modellato del manto, che in pochi tratti suggerisce il volume della forma, e solo lascia apparire il profilo assorto, spento, il muto tremore della bocca e delle palpebre chine. È un'arte potente, che saetta pochi tratti sommari a modellar il volto della vecchia in angolo a destra, dislocato dal grido, a riscontro della Madonna in angolo a sinistra, il cui volto affilato è tutto un sospiro di dolore. Più su, dove troneggia l'Eterno (fig. 320), sciami d'angioletti coprono il cielo, scendono a capofitto dall'alto con gli strumenti della Passione, s'annidano nei rami fronzuti degli alberi; e qui Nicolò s'abbandona alla festa del suo capriccio decorativo: rovescia putti e putti dal suo cornucopio ricolmo, tra riccioli di nubi festose. Passa la salma di Cristo in un frullo d'ali che sale al cielo e l'invade, disperdendo nel battito festoso della luce le strida dell'umano dolore. Al termine della sua vita, come nel suo esordio a Venezia, Nicola Roccatagliata, che trasse vitali elementi dal tardo manierismo veneto, e che certo ideò l'intera composizione, si abbandona al suo libero estro, al suo istinto di decoratore nato. Anche traverso l'opera dei fonditori, ineguale e talora imperfetta, la freschezza della sua arte improvvisatrice brilla nello sfavillante paliotto di San Moisè.

# II.

## SCULTURA LOMBARDA VERSO LA FINE DEL '500.

**1, Leone e Pompeo Leoni. - 2, Annibale Fontana. - 3, Pellegrino Tibaldi e gli scultori del duomo milanese. - 4, Giangiacomo, Guglielmo, Giambattista, Tommaso, Teodoro della Porta. 5, Pirro Ligorio e i Cassignola. - 6, Prospero Antichi, detto il Bresciano, Ambrogio Bonvicino e Leonardo da Sarzana. - 7, Maestri Comacini: I Paracca da Valsolda, Giacomo Silla Longhi da Viggiù, Stefano Maderno da Bissone, Ippolito Buzio da Viggiù, i Carlone e altri scultori in Liguria. - 8, Maestri stranieri tra i Lombardi a Roma. - 9, Maestri emiliani tra i Lombardi a Roma. - 10, Maestri romani tra i Lombardi a Roma.**

## 1.

## LEONE LEONI E POMPEO LEONI

1509 — Data approssimativa della nascita ad Arezzo da Giambattista Leoni.

1531 — Nascita di suo figlio Pompeo.

1537, 23 aprile — Scrive a Pietro Aretino da Padova, e gli dà notizia della medaglia eseguita di Isabella Villamarina, moglie di Ferrante Sanseverino, principe di Salerno, e del conio iniziato dell'altra medaglia di Monsignor Pietro Bembo. Entrambe le medaglie sono oggi sconosciute.

1537, 25 maggio — Lettera dell'Aretino a Leone Leoni, che già aveva nell'acciaio inciso il ritratto del Bembo, molto ammirato da Tiziano e dal Sansovino, per animarlo a ben sostenere il confronto con l'abbozzo del ritratto stesso eseguito da Benvenuto Cellini.

1537 — Di quest'anno sono le sue medaglie di Tiziano e di Pietro Aretino: questa con una corona di lauro nel rovescio e la scritta VERITAS. ODIUM.PARIT. — 1537.

1537, 8 novembre — Getta medaglie papali per l'occasione di lavori alle fortificazioni di Roma. Una, che fu messa nei fondamenti delle nuove costruzioni a difesa, rappresenta nel rovescio Roma imperante sul trono, il Tevere assiso nel basso; un'altra reca nel *verso* un nembo di pietre lanciate da Roma sopra cavalieri in fuga, a ricordo della disfatta del corsaro Barbarossa; una terza mostra pure nel *verso* tre cavalli in libertà, con la scritta SECVRITAS.TEMPORVM.

1538, 24 ottobre — Interrogatorio di Benvenuto Cellini, prigione in Castel Sant'Angelo, sopra il suo incontro nella camera apostolica con Leone Leoni, che gli aveva detto: « tu hai mentito per la gola ».

1538, 4 novembre - 1540, marzo — È incisore di monete papali.

1540, 16 maggio — In una lettera di Jacopo Giustiniani a Pietro Aretino, scritta dal Campidoglio, è narrata la vendetta presa contro il diffamatore Pellegrino di Leuti, tedesco, gioielliere del Papa, da Leone Leoni. Questi, sottoposto a tormenti, confessò il misfatto, e fu condannato alle galere. Lo scrittore della lettera prega l'Aretino a ottenere la liberazione dell'artista.

1541, 23 marzo — Data della lettera da Genova di Leone Leoni all'Aretino, nella quale si rallegra della libertà ottenutagli da Andrea Doria.

1541 — Sono di questa data le medaglie di Andrea Doria e di suo nipote Giannettino. Si conservano quelle, non questa; e di quelle sono due con rovesci allusivi alla liberazione dell'artista, una con la figura della Libertà: LIBERTAS.PVBLICA. Una placchetta, del Leoni stesso, nel museo nazionale di Firenze e nel Museo di Stato a Berlino, associa la figura di Andrea a quella di Giannettino, per ricordo d'una vittoria di questo suo nipote.

1542, 20 febbraio — Assume la carica d'incisore dei coni della moneta imperiale dello stato di Milano. Tenne la carica stessa dal 1542 al 1545, e poi dal 1550 al 1589.

1543, 23 ottobre — È caduto in disgrazia del duca di Ferrara, per aver coniato moneta falsa mentre attendeva al lavoro nella zecca ferrarese. Scrive una lettera con questa data Bernardo Spinola, per ottenere il perdono all'amico.

1544 — Va a Venezia per eseguire, ispirandosi ai ritratti di Tiziano, la medaglia dell'imperatrice Isabella morta nel 1536. E conia anche le altre di Daniele de Hanna, fiammingo, e del padre suo Martino, stretti d'amicizia con Tiziano Vecellio.

1545, luglio — Ha eseguito la medaglia del poeta Francesco Molza.

1545, novembre — Chiamato al servizio dell'imperatore Carlo V, resta tuttavia due anni a Milano, in attesa che l'Imperatore esca da difficoltà politiche e religiose, dalla lotta del Concilio di Trento a quella contro gli elettori tedeschi. In questo periodo di attesa, conia la medaglia di Carlo V con la figura del Tevere nel rovescio.

1546 — Presenta un casco ornatissimo a Pier Luigi Farnese, che lo nomina mastro generale della zecca di Parma e Piacenza.

1546, 8 aprile — Morto Alfonso d'Avalos, marchese del Vasto, la vedova richiede, a Pier Luigi Farnese, per otto o dieci giorni, lo scultore, che già, vivente il Marchese, ne aveva eseguito il ritratto in medaglia. Allora il Leoni trae la maschera del defunto, e ne abbozza la statua. Rifà inoltre una medaglia con il ritratto del marchese nel diritto, della marchesa nel rovescio.

1546 — Dona all'Aretino un'altra medaglia, con la sua effigie nel diritto, e con la Verità, coronata da un genio, davanti a un Satiro, nel rovescio.

1546, aprile — Da una lettera dell'Aretino con questa data si sa che Leone fece attentare alla vita di Martino Pasqualigo suo lavorante, il quale non aveva voluto seguirlo a Milano.

1546 — A Ferrante Gonzaga, governatore dello stato di Milano e suo protettore, l'artista espone l'idea di fare la statua equestre di Carlo V. Ancora ne discorre con Antonio Perrenot di Granvelle, vescovo di Arras, ma la statua non fu eseguita.

1546, novembre — Lavora intorno al « ritratto » in argento della città di Piacenza, « lunga più di tre braccia et hauerà il castello, alias Farnesaio et vi sarano molti edifici ».

1547 — Incide una moneta con l'effige del suo protettore Antonio Perrenot de Granvelle.

1547, 3 ottobre — Riceve il pagamento per il conio eseguito a richiesta della Camera apostolica, di moneta della provincia marchigiana e di altra di Romagna.

1548, 22 novembre — Don Filippo, figlio dell'Imperatore Carlo V, sbarca a Genova, con l'intenzione di raggiungere il padre nelle Fiandre; e l'artista si mette in viaggio con l'Infante, assiste alla sua entrata a Mantova e a Milano, arriva a Spira, e quindi a Bruxelles.

1549, 21 marzo — Giunge a Bruxelles, accompagnato dal figlio Pompeo, e presenta all'Imperatore la medaglia di Don Filippo col rovescio di Ercole tra il Vizio e la Virtù, l'altra di Maria regina d'Ungheria, e quella di Eleonora, sorella di Carlo V e vedova di Francesco I.

1549, 29 giugno — Ha eseguito a Bruxelles il busto dell'Imperatore di grandezza naturale, e gli altri delle due regine suddette e del Principe Infante. L'imperatore, soddisfatto dell'artista, gli ordina due medaglie d'oro, una di sè, l'altra dell'imperatrice Isabella: la prima col rovescio allusivo alla battaglia di Mühlberg, la seconda con il gruppo delle tre Grazie.

1549. 19 settembre — La regina Maria scrive da Anversa a Ferrante Gonzaga di avere « retenu Leon Oirezzo (*sic*) pour me tirer aucunes effigies » e di avere convenuto con lui « de m'en faire encoires des autres effigies entieres de brunze ».

1549, 12 dicembre — L'artista ha fatto ritorno a Milano.

1549, 20 dicembre — Leone scrive al suo protettore, il vescovo Perrenot, di attendere le casse contenenti i lavori eseguiti in Fiandra.

1550, 3 gennaio — Leone torna ad assicurare il Perrenot che « quando saranno venuti i coffani io porò mano nelle cose di V. S. Ill.ma et se pur mi parerà farò ancora le due medaglie e la Mag.ma Maestà dela Reina ».

1550, 23 marzo — L'artista pensa di finire la medaglia di Girolamo Perrenot di Champagney e d'inviare al protettore Antonio Perrenot un cammeo da presentare a sua Maestà, « il più bello, il più artistico che voi abbiate potuto vedere », con l'Imperatore e l'Infante nel diritto, con l'Imperatrice nel rovescio.

1550, 26 ottobre — È desideroso di sapere se la Regina d'Ungheria sia stata soddisfatta delle sue medaglie.

1550, 22 dicembre — Non avendo potuto modellare, com'era suo desiderio, la statua equestre di Carlo V, modella l'Imperatore in atto di calpestare il Furore. Inoltre fa la statua dell'Infante.

1551 — Medaglia d'Ippolita Gonzaga, figlia di don Ferrante.

1551 — Discorre del suo figliuolo Pompeo, « poco amorevole », che lo ha abbandonato sotto il peso dei molti lavori, per « il suo humor d'andare a Roma ». Rimetterà alla presenza del vescovo d'Arras, a cui lo raccomanda, « l'ovato che in metallo vi mando. Esso lo farà tanto diligente che mi avanzerà ».

1551, gennaio — La Regina Maria, desiderando che lo scultore ritragga in sua presenza le teste del Re dei Romani (Ferdinando d'Austria, fratello di Carlo V) e del Re di Boemia (Massimiliano figlio di quello), lo chiama ad Augsbourg, ove egli giunge il 31 gennaio.

1551, 19 luglio — Fusa in bronzo a Milano la statua dell'Imperatore, si accinge a fondere l'altra dell'Infante.

1551, 2 novembre — Ha fuso la statua di Don Filippo.

1553, 14 agosto — Chiede ad Antonio Perrenot de Granvelle se non sia del caso di caricare sopra carri e trasportare nelle Fiandre, alla corte cesarea, una parte delle sue opere, nello stato in cui si trovano, e cioè la statua dell'Imperatore, quella connessa alla figura del Furore; la

statua dell'Imperatrice, i busti di marmo e di metallo dell'imperatore stesso, e, inoltre, uno dei quadri di metallo e la statua dell'Imperatrice. Il resto, parte abbozzato, parte quasi condotto a termine, avrebbe compreso due grandi e bei quadri di marmo, quasi finiti, la statua al naturale dell'Imperatrice in marmo, un blocco di marmo abbozzato e destinato a fare un busto all'Imperatrice: cinque opere allogategli da Sua Maestà Cesarea. Il Perrenot lo dissuade dal trasporto.

1553, 10 novembre — La fusione della statua del Furore è riuscita nettissima.

1553, 28 dicembre — Ferrante Gonzaga descrive a Carlo V l'opera di Leone Leoni nei quattro anni di lavoro: le due statue dell'imperatore e del Furore; la terza del Principe Don Filippo « già rinettata, sopra essa sono molti vaghi abbigliamenti »; la quarta della Regina Maria. « Appresso ho veduto una altra statua di marmo, che già esce fuora del sasso con bellissima attitudine et somiglianza del viso de la M. V. Un'altra mezza statua pur di marmo da carrara et fatta parimenti per V. M. è del tutto fornita. Un cuadro de l'Imperatrice mia S.ra di felice memoria, et una altra meza statua di V. M. tosto si fonderanno ».

1555, 14 ottobre — Sono state incassate, per l'invio in Fiandra, tre mezze statue di bronzo: la prima di Antonio Perrenot de Granvelle vescovo d'Arras, la seconda dell'Imperatore, la terza della regina Maria. A queste si è aggiunto « un ovato dell'Imperatore ».

1556 — Medaglia di Ferrante Gonzaga col rovescio di Ercole che abbatte mostri.

1556, 11 febbraio — L'artista si mette in cammino verso la Corte cesarea a Bruxelles, dopo avere spedito per via di mare, da Genova, i suoi marmi, e per via di terra i suoi bronzi, sotto la scorta del figlio Pompeo.

1556 — Pompeo Leoni va invece del padre in Ispagna alla corte cesarea. Vi si trova il 2 novembre di quest'anno, giorno da cui deve decorrere la sua provvigione, secondo l'ordine dato da Carlo V.

1556, fine di dicembre — Leone Leoni ritorna a Milano, dopo esser stato ammalato per via, « dopo quaranta giorni di viaggio traverso la Germania ».

1557, 27 febbraio — Pompeo Leoni viene provvigionato dalla reggente principessa Juana.

1557 — Pompeo Leoni conia la medaglia di Don Carlos dodicenne. Si era esercitato già nel coniar medaglie, eseguendo quella d'Ercole II di Ferrara col rovescio della Pazienza.

1558 — Data approssimativa delle medaglie onorarie di Baccio Bandinelli e di Giorgio Vasari.

1558 — L'inquisizione imprigiona Pompeo Leoni accusato di idee luterane, e lo condanna a passare un anno in un monastero.

1559 — Leone inizia il monumento del suo protettore Ferrante Gonzaga, da collocarsi nella piazza di Guastalla. Nel 1564 la statua fu gettata in bronzo, ma per le figure giacenti dell'idra e del satiro mancò il metallo necessario alla fusione, così che solo dopo la morte dell'artista il monumento venne compiuto, e nel 1594 innalzato sulla piazza di Guastalla da Pompeo Leoni.

1560, giugno-ottobre — Leone, dopo un attentato contro Orazio, figlio di Tiziano, dimora a Roma.

1560, 12 settembre — Data della convenzione tra Leone e i rappresentanti del pontefice Pio IV per l'esecuzione del sepolcro del marchese di Marignano, suo fratello, da collocarsi nella cattedrale di Milano. L'artista s'impegna a finire il mausoleo in due anni e mezzo.

1561, 14 marzo — Leone trasmette a Michelangelo quattro medaglie con la sua effige, due d'argento e due di bronzo.

1561, 15 marzo — Leone manda al vescovo d'Arras quattro medaglie, del pontefice Pio IV, di Michelangelo, del duca di Sessa e del marchese di Pescara.

1564 — Data che si trova segnata sopra statue eseguite da Leone Leoni a Milano, terminate dal figlio Pompeo a Madrid, in quest'iscrizione: 1564/LEO.P. POMP. F. ARET. F., che il Plon spiega così: 1564/LEO. PATER.PUMPEIVS.FILIVS.ARETINI.FECERVNT.

1565 — Leone è nominato Priore della città d'Arezzo.

1565 — In quest'anno, e prima e poi, Leone lavora alla casa di via de' Moroni, a Milano, ornandone la facciata di colossali cariatidi, così che il pubblico la chiamò casa degli *Omenoni*.

1571, 31 maggio — Pompeo Leoni riceve dal capitolo della cattedrale di Toledo l'incarico d'eseguire un piedistallo in marmo e bronzo, ornato di festoni e statue, a sostegno del sarcofago racchiudente il corpo di Sant'Eugenio. L'opera non fu condotta a fine dall'artista.

1573 — Morta Dona Iuana, figlia di Carlo V, Pompeo, nella cappella delle « Descalzas reales », del convento fondato dalla principessa, la rappresentò in una statua di marmo bianco, sull'inginocchiatoio.

1578, 22 gennaio — Nuova convenzione con l'artista per il monumento di Don Diego de Espinosa.

1579, 10 gennaio — Pompeo Leoni, con Jacopo da Trezzo e Battista Comane, assume di far il grande altare all'Escuriale, secondo il disegno dell'architetto Juan de Herrera. Pompeo e Jacopo da Trezzo dovevano eseguire le sculture e gli ornati, il Comane l'architettura, eccetto il tabernacolo riservato a Jacopo da Trezzo.

1580 — I tre artisti suddetti supplicano per avere il denaro occorrente alla grande opera, cui si era associato Leone Leoni, che a Milano aveva cominciato a fare quindici figure di bronzo, due volte maggiori del naturale, cento venti basi e capitelli di grandi proporzioni e l'ornamento dell'altare e delle fiancate, tutto in bronzo.

1581 — È messo « il Cav. Leone di Gio. Batt.ª Leoni, come cittadino aretino, nel numero dei Gonfalonieri per la riforma del 1581 ».

1581, 1 e 3 ottobre — Invio da Milano a Genova, per essere consegnate all'ambasciatore del Re Filippo II, di ventisette casse di diverse dimensioni, contenenti statue in bronzo eseguite da Leone Leoni per l'altare di San Lorenzo all'Escuriale.

1582 — Altra spedizione di casse in Ispagna, dodici grandi e dodici medie, contenenti piedistalli e capitelli di metallo, imballati nella casa di Leone Leoni, per il servizio di Sua Maestà.

1582, 10 marzo — È finito il monumento del cardinale di Espinosa, gran maresciallo del palazzo del Re.

1582, 26 marzo — Pompeo Leoni è a Saragozza, in viaggio per Milano.

1583 — È trasportata a Salas l'opera di Pompeo per l'arcivescovo Don Fernando di Valdès.

1583, 10 aprile — Dopo un breve soggiorno a Milano, Pompeo va a Roma, per l'acquisto di un mosaico e per assoldar maestri, pittori e scultori, al servizio di Filippo II.

1585, 25 aprile — Tornato a Milano, scrive a Ferrante II Gonzaga, a Guastalla, per il compimento della statua di Ferrante I.

1587 — Finisce, per Salas, il monumento funebre di Don Fernando di Valdès, arcivescovo di Siviglia, presidente del Consiglio di Castiglia e Grande Inquisitore.

1588 — La statua bronzea di Vespasiano Gonzaga, già collocata su uno dei lati della scalea del palazzo ducale, vien posta, per volere del Duca, nel suo mausoleo della chiesa di Sabbioneta.

1589, metà dell'anno, circa — Ritornato in Ispagna, è intento a finire l'opera di bronzo, alla quale aveva atteso anche in Milano, per l'altare di San Lorenzo Reale.

1590, 22 luglio — Leone Leoni, di « anni ottantuno circa », muore a Milano [1].

1591 — L'altare di San Lorenzo all'Escuriale è compiuto.

1595 — Filippo II ha affidato a Pompeo Leoni la composizione di nove statue destinate all'altar maggiore di San Filippo il Reale a Madrid, statue, altare, chiesa distrutti nell'incendio del 1718.

---

[1] Bibliografia su Leone Leoni:

Paolo Moriggia, *La Nobiltà di Milano*, 1895; Carlo Torre, *Il Ritratto di Milano*, ivi, 1674; Serviliano Latuada, *Descrizione di Milano*, vol. V, Milano, 1738; Ireneo Affò, *Istoria della Città e Ducato di Guastalla*, ivi, v. II, 1786; Bottari-Ticozzi, III; M. Monti, *Storia di Como*, ivi, vol. I, 1829; Zobi, *Pietre dure*, Firenze, 1853; G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati Estensi*, Modena, 1855; C. D'Arco, *Delle Arti e degli Artefici di Mantova*, ivi, vol. II, 1887; G. Mongeri, *L'Arte in Milano*, ivi, 1872; A. Bertolotti, *Benvenuto Cellini a Roma, gli orefici lombardi ed altri*, in *Arch. stor. lombardo*, a. II, Milano, 1875; Pini-Milanesi, *Scrittura di Artisti italiani*, vol. III, 1876; Pedro de Madrazo, *Leone Leoni et le musée de sculpture de Madrid*, in *Revue hebdomadaire illustrée*, vol. II, 1877; Idem, *L'Art*, Paris, IX-XII, 1877-78; Adamo Rossi, *Spogli vaticani, partite di Orefici, Zecchieri e Incisori di Conii*, in *Giornale di Erudizione artistica*, Perugia, VI, 1877; Vasari, ed. Sansoni, con annotazioni di Gaetano Milanesi, vol. VII, 1881; Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei Secoli XV, XVI e XVII*, vol. I, Milano, 1881; *Annali della fabbrica del Duomo di Milano*, vol. IV, 1881; Eugène Plon, *Benvenuto Cellini*, Paris, 1883; Carlo Casati, *L. L. d'Arezzo e Gio. Paolo Lomazzo*, Milano, 1884; Albert Ilg, in *Wiener Jahrb.*, V, 1884; Mich. Caffi, recensione del libro del Casati in Arch. stor. lombardo, II, 1884; Eug. Plon, *Les sculpteurs de Charles Quint et de Philippe II*, in *Gaz. d. B. A.*, XXXIV, 1886; E. Molinier, *Les Plaquettes*, Paris, 1886; Idem, *Leone Leoni et Pompeo Leoni*, Paris, 1887; Alb. Ilg, *Die Werke Leone Leoni's in den Kaiserlich. Kunstfamml.*, in *Jahrb. d. Ksth. Samml. d. allerhoechst. Kaiserhauses*, 1887; A. Venturi, *Leone Leoni incisore della Zecca dei Duca di Ferrara*, in *Arch. stor. dell'Arte*, 1888; Carlo Dell'Acqua, *Del luogo di nascita di L. L. e del monumento mediceo da lui eseguito in Milano*, in *Arch. sudd.*, II, 1889; Fried. Kermer, *L. L's Medaillen für den Kaiserlichen Hof*, in *Jahrb. d. Ksth. Samml. d. allerh. Kaiserhauses*, 1892; Kermer, in *Wiener Jahrb*, XIII; G. Merzario, *I Maestri Comacini*, Milano, 1893; Marcel Reymond, *La sculpture florentine*, IV, Alinari, Firenze; Yriarte, in *Gaz. d. B. A.* XL, 1898, I; Vitt. Matteucci, *Le chiese artistiche del Mantovano*, Mantova, 1902; Cornelius v. Fabriczy, *Medaillen d. ital. Renaissance*, Leipzig, 1903; Luca Beltrami, *Il monumento funerario di G. Giacomo Medici nel Duomo di Milano*, in *Rassegna d'Arte*, IV, 1904; Giulio Ferrari, *Il Monumento Gonzaga a Guastalla*, in *Rassegna sudd.*, IV, 1904; Ugo Nebbia, *La scultura nel Duomo di Milano*, ivi, 1910; G. F. Hill, *Portrait Medals of Ital. Artists of the Renaissance*, London, 1912; *Burlington Fine Arts Club, Catalogue of Italian Sculpture*, London, 1913; Andrè Michel, *Histoire de l'Art.* v. V; *La Casa di Leone Leoni, detta degli Omenoni*, per la Soprint. ai mon. di Lombardia, Milano, 1913; Aless. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel* 1627-28, Milano, 1913; Jean Babelon, *Gianello della Torre horloger de Charles V et de Philippe II*, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1913, v. XXIV; G. F. Hill, *Medals of the Renaissance*, Oxford, 1920; Planiscig, *Die Bronze Plastiken*, Wien, 1924; E. Tormo y Monzó, *Los cuatro grandes Crucifijos de bronce dorado del Escorial*, in *Arch. español de arte y Arqueologia*, 1925, maggio-agosto; Angel Vegue y Goldoni, *Una carta de Jacopo da Trezzo y dos de Pompeo Leoni*, in *Arch. sudd.*, 4-5, 1926; L. Planiscig, *Bronzi minori di Leone Leoni*, in *Dedalo*, VII, 1, 1926; U. F. Hill, *Andrea u. Gianettino Doria*, in *Pantheon*, 1929; Planiscig, *Piccoli bronzi italiani del Rinascimento*, Milano, 1930; J. Dominguez Bordona, *Sobre la partecipatù de Petro Castello en el retablo del Escurial*, in *Archivio espanol* sudd., 1933, marzo-agosto; Jean Babelon, *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escurial*, 1934.

1597, 24 aprile — Convenzione con l'artista per la decorazione della Capilla mayor dell'Escuriale, comprendente dieci statue maggiori del naturale, da distribuirsi cinque per parte, di qua e di là dall'altar maggiore. Alla data della convenzione, ne aveva fuse cinque in bronzo, e le aveva sotto mano per rinettarle; s'impegnava inoltre a fondere le altre cinque dal 1° gennaio 1597 alla fine di giugno 1598.

1598, 12 agosto — Pompeo s'impegna a eseguire l'altare della cappella di Nostra Signora ad Atocha (nei dintorni di Madrid), secondo il disegno dell'architetto Francisco de Mora.

1604 — Probabile data della fine dell'artista.[1] Lettera del figlio di lui (16 novembre 1604) a Juan de Ibarra, per avere il pagamento dovuto a suo padre.

* * *

Leone Leoni, come tanti altri scultori della Rinascita, cominciò a lavorare da orafo, ansioso di dedicarsi alla grande scultura. Da una lettera del 1546 sappiamo che terminava un piccolo oggetto d'argento, inquieto che l'opericciola restasse nota a piccol numero di persone e il mondo non potesse apprezzare la fatica costata al suo autore. Sente che gli basterebbe l'animo a lasciar ricordi come quelli che consacrano il nome d'altri all'immortalità; e si propone di studiare quanto si possa vedere di opere d'arte, antiche e moderne, per estrarne la quintessenza del bello. Ancora nel 1546, Leone Leoni era il concittadino impareggiabile nell'arte degli intagli, per Pietro Aretino, che ricordava di lui, nel definirlo a quel modo, oltre la me-

[1] Bibliografia su Pompeo Leoni:

CEAN BERMUDEZ, *Diccionario Historico de los mas Illustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800; BOLZENTHAL, *Skizzen zur Kunstgeschichte der moderner Medaillen-Arbeit*, Berlin, 1830; PINI-MILANESI, cit. in preced. bibl., vol III, pag. 238; ALFRED ARMAND, *Les médailleurs italiens*, Paris, 1879, vol. I; VASARI, ed. cit.; EUG. PLON, *Benvenuto Cellini*, cit.; IDEM, in *Gazette d. B. A.*, cit.; IDEM, *L. L. Sculpeur de Charles V et Pompeo Leoni de Filippe II*, cit.; MARCEL REYMOND, cit.; CORNELIUS V. FABRICZY, anteriormente cit.; FORRER, *Biographical Dictionary of Medaillsts*, London, 1907; PAUL LAFOND, *La sculpture Espagnole*, Paris, 1908; A. F. CALVERT, *Sculpture in Spain*, London-New York, 1912; AUGUST MEYER, *Segovia, Avila u. el Escorial*, Leipzig, 1913; *Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid, Catalogo de la Seccion de escultura*, 1916; R. DE ORUETA, *Berruguete y su obra*, Madrid, 1917; IDEM, *La escultura funeraria en España en las provincias de Cuenca, Ciudad real y Guadalajara*, Madrid, 1919; IDEM, *La escultura funeraria en las provincias de Madrid y Toledo*, Madrid, 1919; SÀNCHEZ CANTON, *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Espanol*, Madrid, 1923; ERNEST KRIS, *Vergessene Bildnisse d. Erzhogin*, in *Jahrb. d. Ksth. Samml.* in *Wien*, XXXVI; G. HABIG, *Die Medaillen d. ital. Renaissance*, Berlin, 1924; E. TORMO Y MANZÓ, cit.; M. V. HANNSHUBERT, *Ein Grabmal von Pompeo Leoni*, in *Zeitschrift f. bild. Kunst*, 1931-32.

daglia di Paolo III, la coppa d'oro eseguita per Ferrante Gonzaga, della quale gli era giunta con la fama una descrizione esattissima. Al principio di quell'anno stesso, Leone aveva fatto un casco da parata per Pier Luigi Farnese, e s'adoprava a fabbricare in argento il ritratto della città di Piacenza. « La detta città », scrive, « sarà lunga più di tre braccia, et haverà il castello, alias Farnesiano, et vi saranno molti edifici... ». Ma mentre faceva quelle gentilezze di orafo, ripiegava il pensiero entro di sè, e quasi con la fede di essere eccellente, anzi di meritare questo titolo datogli da Antonio Perrenot de Granvelle, scriveva: « comincio andar drito in su la via, a parlar grave et a fare immaginazioni de l'altro mondo, et di voler far colisei, colossi, mausolei, obelischi col diavolo et pegio ». Dall'arte dell'orafo, dall'intaglio in gemme, era passato naturalmente all'incisione dei conî per monete, e medaglie. Lo studio, per queste, di ritratti, specialmente quand'ebbe a ricavarle dai quadri di Tiziano, come nel caso della medaglia con la testa dell'imperatrice Isabella, lo spronò a modellar busti e statue; e a Venezia l'esempio di Jacopo Sansovino influì sulla sua arte di plastico.

Leone Leoni medaglista, facendo ricorso all'incisione, non ebbe la morbidezza, la tenerezza, la bontà, l'ardire, del medaglista che getta dal modellato di creta o di cera: tutto sul disco è più inciso, determinato nei contorni, come se la medaglia fosse ricavata dall'intaglio in pietra fine, da gemmeo cammeo. Il ritratto di Andrea Doria, in una delle prime medaglie eseguite da Leone Leoni (fig. 321), è d'una finezza propria di gemma intagliata; si seguono nel volto perfino le vene turgide all'angolo dell'occhio, si scorge nella corazza l'anguicrinita Medusa, si notano i grani della collana del condottiero, presso cui spunta il minuscolo tridente di Nettuno, e guizza, a segnar punto fermo, un delfinetto. Anche nel rovescio di questa medaglia, LIBERTAS PVBLICA, è scolpita una figurina lungo il diametro del piccolo clipeo, diritta, studiata da una moneta romana.

La minuziosa ricerca del particolare vien meno in altre medaglie, prossime di tempo a quella di Andrea Doria, es. nelle medaglie di *Paolo III* (fig. 322), dell'*Aretino* (fig. 323), di *Tiziano* (fig. 324), ove più fuso, più unito, è l'effetto dei ritratti nel diritto, mentre, nel rovescio, l'invenzione non ha chiarezza, quando non è imitazione del-

Fig. 321 — Leone Leoni: *Medaglia di Andrea Doria.*

Fig. 322 — Leone Leoni: *Medaglia di Paolo III.*

Fig. 323 — Leone Leoni: *Medaglia di Pietro Aretino.*

l'antico, come nel caso di quella di Tiziano, ove una baccante tibicina incede preceduta da Amore che inalbera il tirso.

A queste medaglie fan seguito le due, per carattere, potenti, di *Martinus de Hanna* (fig. 325) e di *Daniel Hanna* (fig. 326), padre e

Fig. 324 — Leone Leoni: *Medaglia di Tiziano.*

figlio, ricchi negozianti di Bruxelles, ultime medaglie eseguite da Leone Leoni, forti di determinazione, sciolte di condotta, vive per naturalezza. Il bisogno di sciogliersi è anche nel rovescio della me-

Fig. 325 — Leone Leoni: *Medaglia di Martino de Hanna.*

daglia di Martino de Hanna, dove la figura della Speranza, non più calcata sull'antico, ha le vesti a vela da tergo, aggrovigliate davanti, sventagliate ai piedi, ondeggianti dietro la persona. Invece della figurina semplice, stampata da una moneta classica, la Speranza vuol essere rappresentata in preda all'agitazione, al vento, alla tempesta. Essa non è più determinata, stretta, piena, nella sua costruzione, ma

vuota, pittorica d'effetto, sparpagliata nelle vesti e nell'insieme. Nasceva in Leone Leoni il bisogno di alleggerire le sue immagini e

Fig. 326 — Leone Leoni: *Medaglia di Daniele de Hanna.*

di riempire lo spazio. Non si han più cammei-medaglie, ma i ritratti nel diritto, e più i soggetti al rovescio sembrano sbalzati in

Fig. 327 — Leone Leoni: *Medaglia di Filippo principe di Spagna.*

metallo. Si veda la medaglia di *Filippo* (fig. 327), principe di Spagna, ove il diritto è condotto con maggiore ampiezza e rapidità che nell'antica medaglia di Andrea Doria, e il taglio del busto, che segue il cerchio, non è, al pari di quello, goffamente tronco. Il rovescio poi è tutto gremito dalla rappresentazione di Ercole tra il Vizio e la Virtù: il Vizio addita strumenti musicali (!), vasi di profumi, il

godimento dei sensi; la Virtù invece una via ardua verso antichi edifici, un obelisco, un tempio, un teatro tra le rocce e la boscaglia. Tutto il rovescio è dalle figure, dal segno delle rocce, dagli oggetti, dagli alberi, riempito; le figure sembran sbalzate nel tritume del fondo. Arriva però il medaglista a tritare anche più, quando nel rovescio della medaglia di *Carlo V* figura Giove che fulmina i giganti (fig. 328), cadono, piovono essi dalle scale, dalle rocce, dalle piante, e si stendono sul cimitero della terra, mentre dall'Olimpo Giove col fulmine trisulco, sopra l'aquila, li stermina; e gli Dei, attorno, guardano in giù dal palco celeste. Non sembra proprio che il medaglista avesse capacità inventiva. C'è la medaglia di Paolo III (fig. cit. 322), che nel rovescio mostra una fuga di cavalieri su cui, dalle fortezze di Roma, si scatena una gragnuola di sassi. La scena fantastica, ideologica, vorrebbe terrificare, ma la composizione favolosa, con quei cavallini al galoppo, con quel nembo di bombe, che cadono ai loro piedi senza schiacciarli, non desta alcun terrore. Leone vuol dir tutto, e, nel rovescio di una medaglia d'*Antonio Perrenot de Grenvelle* (fig. 329), attende, com'egli stesso scrive, « alla prospettiva e dell'acqua e delle figure con i suoi lontani, con l'invenzione del Nettuno, il quale mentre acqueta il mare, difende Tetide, furatagli dal mostro marino che accapo di sotto s'attuffa ne l'acqua, e del Tritone giovine che con ambe le mani aperte suona, dà indizio de la nuova tranquillità del mare. Ho anche in quella suprema barca espresso gli omicidi de i timidi marinai gettati nell'acque; le quali cose non si partono però dall'historia ». Il verboso Leone Leoni, che si perdeva spesso in rumorose chiacchiere, nel rovescio della medaglia descritta da lui stesso, perdette ogni significato, per aver voluto dir troppo. Ma se ardua era l'invenzione dei rovesci per il carattere riassuntivo, sintetico di avvenimenti, per il velo dell'allegoria adombrante fatti reali, o per la figura morale di personaggi espressa dall'arte rappresentativa, Leone Leoni non sapeva veramente come muoversi. Basti dire che, nel rovescio della medaglia di *Pio IV* (fig. 330), fece un castello in fiamme nel fondo, e, nel davanti, una chioccia che raccoglie sotto l'ali i suoi pulcini; intorno, la scritta DESIDERIO . DESIDERAMUS. Povero pontefice col pigolio dei pulcini nel primo anno del pontificato, tra le fiamme di Castel Sant'Angelo e l'ardore del desiderio di far da chioccia ai fedeli di Cristo. Tanta

Fig. 328 — Leone Leoni: *Medaglia di Carlo V.*

Fig. 329 — Leone Leoni: *Rovescio della medaglia di Antonio Perrenot de Granvelle.*

Fig. 330 — Leone Leoni: *Medaglia di Pio IV.*

accozzaglia d'immagini senza misura e di parole vane bastano a spiegarci l'imbarazzo del verboso artista nel comporre le medaglie. Perfino nella sua più bella, in quella nobilissima di *Michelangelo* (fig. 331), al diritto effigiato nella sua fierezza, nel pensamento doloroso, forte, anche nei suoi ottantotto anni sotto la nube del pensiero, Leone ha fatto un rovescio, senza intendere la tragica invenzione suggerita da Michelangelo: un cieco, in figura di lui, del grande, guidato da un cane, di cui tiene il guinzaglio, incede appoggiato a un bastone. A questa invenzione dell'uomo divino, come lo chiamava Leone, attaccò con la sua incomprensione questa leggenda: DOCEBO . INIQVUOS . UT . ET . IMPII . AD . TE . CONVER.

Più grossolane sono le tarde medaglie di Giambattista Castaldo, di Bernardo Spina, di Gianello della Torre, di *Giorgio Vasari* (fig. 332), ove l'artista si è dimenticato ogni finezza dell'intaglio in gemme, ogni sottigliezza di orafo. Neppure nelle prime ebbe senso ritmico a collocar le figure, a disporre ritratti: quello ad esempio, del DIVVS, P . ARETINVS , FLAGELLVM , PRINCIPVM (fig. 333), è tutto calcato verso destra, come l'altro di Paolo III incassato nel piviale; talvolta le effigi di Carlo V e d'Isabella, ricavate da più ampie medaglie, si schiacciano entro dischi minori che riempiono totalmente; il taglio del busto, in quella di Andrea Doria, è storpiato, come nell'altra di Bernardo Spina; il loro volume ora si schiaccia nel disco, ora si gonfia e s'ingrossa, senza trovar equilibrio nello spazio e senza che i vuoti si corrispondano. Nei rovesci poi, anche quando il medaglista si studia, per esempio nel verso della medaglia di Gianello della Torre, di collocar simmetricamente le figure, non sa distribuire pesi e contrappesi di qua e di là dalla ninfa alla fonte delle scienze.

Il medaglista non ebbe gran perfezione; vediamo ora lo scultore, in una delle prime opere, quella di *Carlo V che calpesta il Furore*, della quale Leone scrisse ad Antonio Perrenot de Granvelle, vescovo d'Arras: « Dico adunque che mi toccò un capriccio di volere ampliare la statua di Sua Maestà ala quale non gli volendo por sotto nè una provincia nè una altra vittoria, per la modestia grande di Sua Maestà, mi deliberai volerli dar tutte queste lodi senza niuna adulatione, et volendo alludere alla modestia, a i costumi, alla religione, alla pietà, li feci sotto di sè conculcata la statua del Furore, la quale statua, secondo che quella dell'Imperatore si dimostra benigna e grave, et

in aspetto magnanimo, quella furibonda et ranicchiata, con una faccia orrida, fremendo et minacciando, che quasi mette paura a chi

Fig. 331 — Leone Leoni: *Medaglia di Michelangelo.*

la mira; oltre che la maniera de muscoli è secondo alla prima dell'asprezza, et l'artificio è stato grande, che io ho accomodate le due figure in poca base, et l'una non toglie il vedere all'altra ».

Fig. 332 — Leone Leoni: *Medaglia del Vasari.*

Fig. 333 — Leone Leoni: *Altra medaglia dell'Aretino.*

Leone Leoni aveva avuto l'intenzione di fare la statua equestre di Carlo V, e ricercò l'abbozzo d'un cavallo di Leonardo da Vinci per prenderlo a modello; ma poi trasformò la statua in un gruppo come quello del *Genio della Vittoria* di Michelangelo, se non che la

figura del Furore incatenato male sostituì la dedizione d'una Provincia, secondo la idea venuta da principio all'artista, per seguire l'antica rappresentazione classica, o la figura del vinto abbattuto, secondo il concetto michelangiolesco. Nel Furore (fig. 334), l'artista volle in fondo rappresentare le forze avverse, le potenze nemiche, tanto che più tardi non si seppe interpretarlo se non talvolta quale immagine dell'Eresia, e talvolta del Turco prigione. Egli mise in figura l'antitesi della magnanimità d'aspetto dell'imperatore, benigno e grave, con l'orrida faccia fremente e minacciosa del Furore; ma l'antitesi non è chiara, tanto più che il Furore, conculcato e in catene, diviene la schiavitù: può fremere, non minacciare, così domato, abbattuto, prigione sulle proprie armi ammonticchiate. L'orafo, il medaglista, ha lavorato un grande trofeo di guerra. L'eroe in armi corrusche sta sopra un demone aggirato da catene pendenti dal capo, dai polsi, dai piedi. Resa men deforme la testa di Carlo V, datale tanta regolarità da non distruggerne del tutto la fisionomia, tanta pienezza da farla grandeggiare, studiò con ogni minuzia barba e capelli, tutti i particolari dell'armatura, che si può smontare meccanicamente a pezzo a pezzo, per svestirne la nuda persona del divo imperatore (fig. 335). È proprio un gran manichino, accarezzato, cesellato, brunito, dove il lavoro insistente, per l'incertezza dell'idea, manca d'accenti, di espressione, di vita.

Non sappiamo quanto della bellezza del bronzo spetti a Leone, quanto a suo figlio Pompeo, che gli fu sin da giovinetto collaboratore. A vent'anni, nel 1551, lasciò lo studio paterno: « havendo », scrive Leone, « poco riguardo al stato dove mi ritrovo, m'ha lasciato con li miei lavori. L'ho licenziato con la mia benedizione, vedendo il suo humor d'andar a Roma ». Lo indirizzò al vescovo d'Arras, avvertendo che dovrà, alla presenza di lui, « rinetar l'ovato che in metalo vi mando..... Esso lo farà tanto diligente, che mi avanzerà, et sicuramente V. S. si serva di lui in qualsivoglia cosa de l'arte o grande o piciola, ch'egli per lo grande acquisto ch'a fatto, bravamente vi riuscirà ». Più tardi, nel 1556, quando Leone inviò le sue opere compiute e non compiute a Bruxelles, alla corte imperiale, queste furono incamminate in Ispagna, e Pompeo le seguì. Era nel giugno del 1557 a Valladolid, in gran favore presso la Regina, « et va servendo a quei Signori et Signore con accuranza ». Un anno dopo Pompeo

Fig. 334 — Madrid, Museo del Prado. Leone Leoni: *Carlo V che calpesta il Furore.* (Fot. Ruiz Vernacci, Madrid).

Fig. 335 — Madrid, Museo del Prado.
Leone Leoni: gruppo suddetto, ma con *Carlo V spoglio dell'armi.*
(Fot. Laurent).

Fig. 336 — Madrid, Museo del Prado. Leone Leoni: *Statua di Filippo principe di Spagna.*
(Fot. Hauser y Menet).

era in carcere per accusa di luteranismo davanti al consiglio della Inquisizione, e nel 1558 veniva condannato a passare sei mesi in un monastero. Più tardi ritoccò statue e busti del padre, ritrovandosi, in parecchie opere portate in Ispagna nel 1556, l'iscrizione . 1564 . LEO . P . POMP . F . ARET . F . (*Leo Pater Pompeius Filius, Aretini, fecerunt*). Più tardi ancora, nel 1618, facendosi l'elenco delle statue portate di Fiandra nel 1556, ritirate da Pompeo, si diceva che esse erano state eseguite da lui e da suo padre.

Premettiamo ciò, perchè molte opere di Leone si sentono rimaneggiate, ritoccate da Pompeo. L'iscrizione che è sul gruppo di Carlo V e del Furore si ritrova nelle statue in bronzo di *Filippo II* (fig. 336) fusa nel 1551, dell'imperatrice *Isabella* (fig. 337), e di *Maria d'Austria* (fig. 338) regina d'Ungheria, fuse nel 1553. In tutte tre queste statue, l'orafo non dimentica la sua arte, nella corazza di Filippo II figurando la Prudenza, sugli spallacci le tre Grazie, nel cinturone Cupido e altre divinità; nell'ornare la veste dell'imperatrice Isabella lavora tanto di nastri e di ricami da farne un idolo. Non ha da profonder tanta ricchezza sulle vestimenta vedovili di Maria, regina d'Ungheria, ed eccolo studiarsi di spezzar le due stole crocesegnate sul davanti della figura, e con addentramenti, solchi, scanalature, togliere regolarità ai piani e ottener varietà e vivacità di lustri nelle pieghe, quasi per dare con essi segno della regalità della figura in veste monacale. Lo scrittore, anche fra tutte quelle finezze, quelle ricerche d'ornati, di ricami, di grottesche, di minuzie, fra tutte quelle ingemmature, riesce a imporsi per certa caratterizzazione baldanzosa di Filippo II, della sfiorita vedova Maria, regina d'Ungheria, della delicata imperatrice Isabella, che mostra chiara la derivazione dal fine spirituale ritratto di Tiziano, benchè turbata, contristata, per gli incisi lineamenti del volto. Anche nel busto in bronzo di *Carlo V* (fig. 339), si vede l'orafo che tira a pulimento filo per filo, straricchisce i particolari del costume, e forma il basamento come se il busto fosse bocciolo di candelabro retto da aquile e cariatidi. Come stieno le ali dell'aquila sotto le braccia delle cariatidi non importa cercare, chè il sostegno è elegante e ricco; e la costruzione, l'architettura delle figure e delle cose, aveva per Leone meno importanza della fioritura, degli ornati, di quanto s'arricciava sulle superfici, si profondeva nei corridietro, nelle grottesche, nei simboli

Fig. 337 — Madrid, Museo del Prado.
Leone Leoni: *Statua dell'Imperatrice Isabella.*
(Fot. Hauser y Menet).

Fig. 338 — Madrid, Museo del Prado.
Leone Leoni: *Statua di Maria d'Austria, regina d'Ungheria.*
(Fot. Hauser y Menet).

Fig. 339 — Madrid, Museo del Prado. Leone Leoni: *Busto in bronzo di Carlo V.* (Dal Plon).

Fig. 340 — Madrid, Museo del Prado.
Leone Leoni: *Busto in bronzo di Filippo principe di Spagna.*
(Fot. Hauser y Menet).

entro placchette. Migliore è il busto di *Filippo II* (fig. 340), pure in bronzo, al museo del Prado, pensoso, con occhi bovini che guardano

Fig. 341 — Madrid, Museo del Prado. Leone Leoni: *Quadro in marmo col ritratto di Carlo V.* (Fot. Hauser y Menet).

fissi, labbra tumide, capelli, baffi e barba arricciati, fiammanti. Il busto è tagliato a foggia di scudo che s'appunti sulla basetta, con una semplicità inverosimile, e se non fossero i fiocchi della bandoliera ad interromperne il taglio, l'effetto sarebbe crudo, anche per il troncamento simmetrico degli spallacci a liste frangiate tra fauci leonine.

Fig. 342 — Madrid, Museo del Prado.
Leone Leoni: *Quadro marmoreo col ritratto dell'imperatrice Isabella.*
(Fot. Hauser y Menet).

Fa eccezione quel busto di Filippo II, perchè al Prado, nei due quadri marmorei con i ritratti di *Carlo V* e di *Isabella* (figg. 341-342), questi sembrano in cera, condotti pazientemente, minutamente, e, si direbbe, miniati. Sono sopra un fondo corniciato e contornato da festoni, limitati questi da due erme reggenti la trabeazione adorna

di ovoli, dentelli, perle, ornati sul fregio convesso, sovraccarica dal timpano arcuato con un'aquila tra le volute dell'arco interrotto. Ogni minuzia riempie e s'affina nelle parti, e polverizza l'effetto

Fig. 343 — Vienna, Museo storico artistico.
Leone e Pompeo Leoni: *Ovato col ritratto di Carlo V.*

così delicato, voluto, artificioso. Anche nel bassorilievo dell'ovato in bronzo, con cornice tanto pesante e greve, cartella tormentata da cinghie, anse, volute, l'imperatore Carlo V, a giudicarlo dall'esemplare del museo storico artistico di Vienna (fig. 343), è come in una medaglia ingrandita e finemente cesellata [1], la stessa che Pompeo

[1] Nel Museo del Louvre è una replica dell'ovato di Vienna.

Leoni presentò ad Antonio Perrenot de Granvelle, a nome del padre, dopo averla rinettata con la diligenza e l'abilità riconosciuta al figlio dallo stesso Leone, che dichiarava al suo protettore di esser da lui sopravvanzato.

I busti e le statue in marmo eseguite contemporaneamente ai bronzi sono più concisi, essendo non facile rendere tutte quelle frange, tutto quel mondo di figurette che dalla cera o dalla creta si ristampavano nei getti in bronzo. Il busto di *Carlo V*, benchè piantato sopra uno zoccolo di sirene (fig. 344), rimane indeterminato al paragone di quello in bronzo; e la statua marmorea dello stesso Imperatore a figura intera, che è nel museo del Prado, sembra logora al confronto della bronzea, piantata sul Furore; così quella dell'Imperatrice nel medesimo museo, benchè finita da Pompeo Leoni, è svanito ricordo della statua in bronzo che riproduce. Del pari, i busti marmorei di *Filippo II*, (fig. 345) e delle sorelle di Carlo V, le vedove *Maria regina d'Ungheria* ed *Eleonora d'Austria*, pure al Prado (figure 346-347), hanno un'aria di maggiore sincerità. Quello della regina d'Ungheria può considerarsi riduzione della statua già descritta, ma il busto è più conciso, d'effetto più unito.

Nella sala delle sculture lombarde quattrocentesche al Museo del Castello Sforzesco in Milano (fig. 348), si vede il « busto di una mora »[1], attribuito a scuola dell'Amadeo. La designazione di mora è dovuta indubbiamente alla calda patina del marmo; ma l'arte dell'Amadeo non trova riscontri in quest'esempio di singolare perfezione plastica e d'impronta pienamente cinquecentesca. Un sicuro senso di ritmo ha diretto lo scultore nel disporre intorno alle braccia tronche e sul busto le sottili pieghe increspate, che s'appuntano ai seni, s'allentano a festoni sul petto, sventagliano dagli omeri, rispecchiando nel moto curvilineo i modi studiati di Leone Leoni, riconoscibile anche nell'acutezza dei lineamenti di questo ritratto guardato in profilo, nei contorni definiti con precisione di lavoro in cesello, nella preziosità d'orafo che guida il maestro aretino a disporre l'adorna capigliatura in riccioli prementi sulla fronte, in corimbi di riccioli, in corone di trecce. Tutti i particolari della forma, persino gli orecchi, minuscole conchiglie, rispondono allo stile or-

[1] Probabilmente qui si tratta della figlia di Ferrante Gonzaga, della quale a Berlino, nel Museo di Stato, è un medaglione marmoreo (fig. 349).

Fig. 344 — Madrid, Museo del Prado.
Leone e Pompeo Leoni: *Busto in marmo di Carlo V.*
(Fot. Ruiz y Vernacci).

Fig. 345 — Madrid, Museo del Prado.
Leone e Pompeo Leoni: *Busto in marmo di Filippo II.*
(Fot. Ruiz y Vernacci).

Fig. 346 — Madrid, Museo del Prado.
Leone Leoni: *Busto in marmo della principessa Maria sorella di Carlo V.*
(Fot. Ruiz y Vernacci).

nato proprio del ritrattista di Carlo V, che nel comporre questo busto ha tenuto particolarmente di mira la chiarezza e la precisione del volume plastico. Il collo robusto regge la testa piccola e tornita;

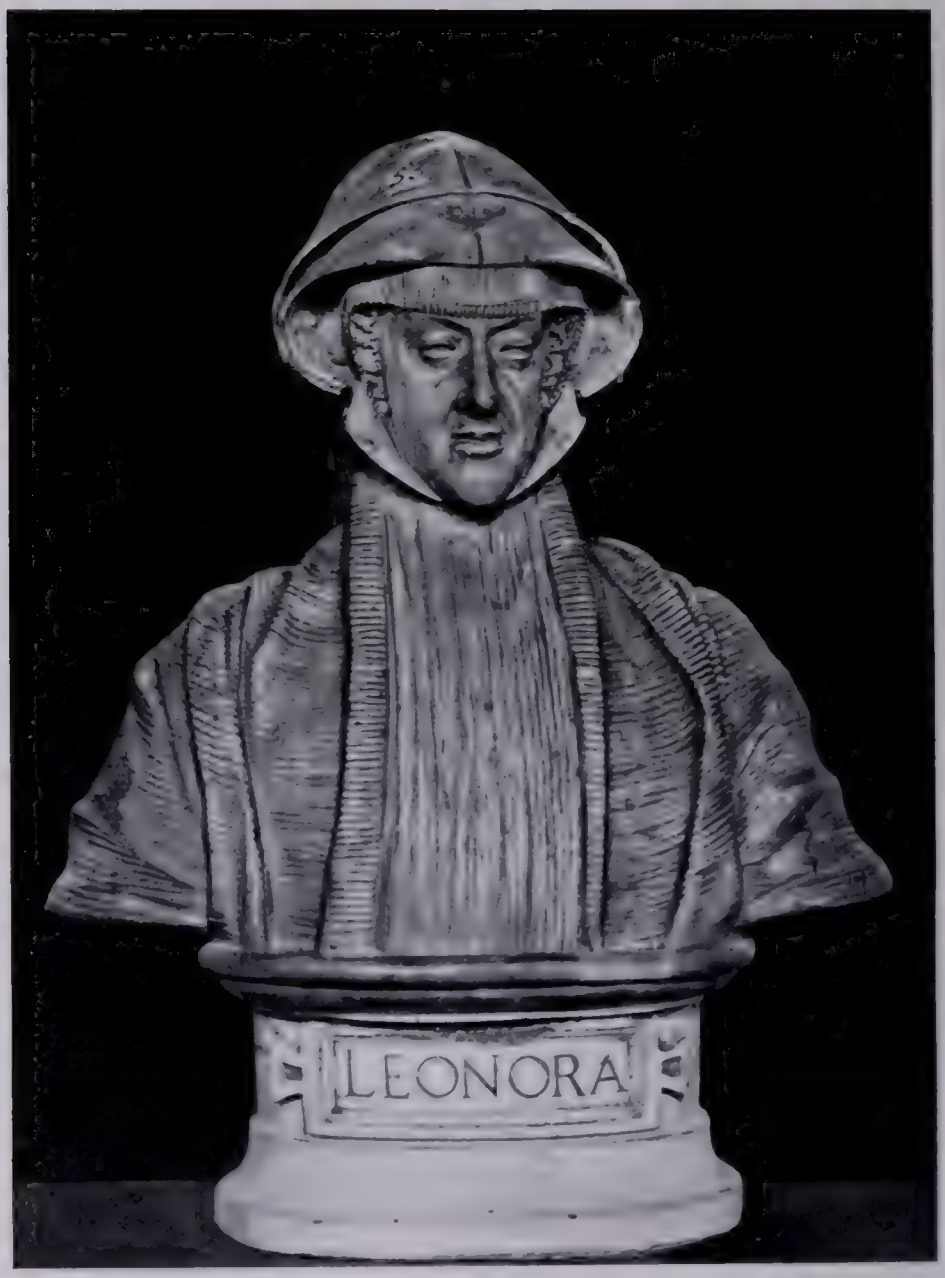



Fig. 347 — Madrid, Museo del Prado.
Leone e Pompeo Leoni: *Busto in marmo di donna Eleonora d'Austria, sorella di Carlo V.*
(Fot. Ruiz y Vernacci).

e gli occhi a fiore del volto, le palpebre rasate, che delicatamente accennano allo scavo dell'orbita, le ondulazioni lievissime del modellato, rispondono a uno studio di regolarità plastica che s'impone a chi guardi di fronte o di tre quarti il volto, anzichè di profilo, ov'è

tagliente e incisivo. Senza rinunciare a ritrar nel marmo le irregolarità d'un tipo muliebre schiettamente lombardo, lo scultore le at-

Fig. 348 — Milano, Museo del Castello Sforzesco.
Leone Leoni: *Busto di Eleonora Gonzaga* (?).
(Per cortesia della Direzione del Museo).

tenua adattandole al pieno ovale del volto, e raggiungendo una espressione, rara nel Cinquecento, di sintesi volumetrica. Vi concorre anche l'appiombo della testa grave, con lo sguardo assorto, la bocca severa, l'immobilità dei lineamenti. In tale nobiltà stili-

stica, come nella purezza del taglio marmoreo e nel gusto ornamentale di orafo, Leone Leoni ha impresso il suggello della sua arte.

Il medaglista era riuscito a fare, coi busti, ritratti ben più grandi; dalla piccioletta medaglia era passato ai busti e alle statue di pro-

Fig. 349 — Berlino, Museo di Stato.
Leone Leoni: *Medaglione di Eleonora Gonzaga.*
(Fot. della Direzione del Museo).

porzioni naturali e anche maggiori del vero; dal bassorilievo era passato al tutto tondo. Ora non aveva ancora eseguito una composizione con le sue figure di bronzo e di marmo, non aveva trovato ancor modo d'inquadrarle in un'architettura: la statua di Sua Maestà Cesarea col Furore ai piedi, sopra un piedistallo coperto d'armi, formava un grande trofeo ingrandito: erano, come scrisse l'artista, « accomodate le due figure in poca base ». Capitò l'occasione favorevole al Leoni, quando dal papa Pio IV gli fu allogato il mausoleo

Fig. 350 — Milano, Duomo. Leone Leoni: *Monumento a Gian Galeazzo Medici.*
(Fot. Alinari).

del marchese di Marignano, suo fratello, da collocarsi nella Cattedrale di Milano. La convenzione fu sottoscritta il 12 settembre 1560: Leone s'impegnava a eseguire il monumento in due anni e mezzo; e l'eseguì guadagnando tempo sulla data termine del contratto. La tomba, che manca al mausoleo, doveva vedersi sull'edicola mediana; il mausoleo è immaginato come classico frontispizio trionfale (fig. 350). Nel mezzo, tra due colonne, è una gran nicchia rettangolare, a fondo piano, suggerita dagli esempi di Michelangelo; davanti a essa zoppica la figura del marchese di Marignano. Due edicolette minori laterali presentano assise le statue della *Pace* e della *Virtù militare*; e, sulle colonne, più alte, fiancheggianti il frontispizio, la *Prudenza* e la *Fama*. Anche le colonne inviate da Roma per lo stesso Pontefice sono di altezza diversa, tanto da far zoppicare l'architettura come zoppica il marchese di Marignano, non così ritratto da Leone per crudo realismo, come è stato detto, ma per errore nel render la posa della persona con la gamba destra diritta e la sinistra piegata sotto la coperta del manto. Così vediamo la statua marmorea dell'imperatore Carlo V nel museo del Prado a Madrid, ove la gamba destra ammantata è sollevata da un casco; così la statua di Ferrante Gonzaga sulla piazza maggiore di Guastalla, ove la gamba stessa, avvolta dal mantello, calpesta il caduto.

Le tre edicole, la mediana larga e le strette laterali, hanno sulla trabeazione un attico a specchi e una cimasa con la Natività di Gesù in uno specchio di bronzo tra due mensole a contrafforti. Sopra l'attico è un basso timpano spezzato, con due figure muliebri in atto di tenere lo stemma mediceo, la *Sera* e l'*Alba*, ricordo dalle statue della cappella medicea. Si riconosce il taglio rigido delle statue-ritratti di Leone Leoni, nella figura del marchese di Marignano col grosso manto sciatto, cadente a cuscino sulla gamba sinistra, che tuttavia traspare dal cumulo di pieghe. Per togliere rigidità alla figura in piedi, Leone pensò, come già aveva fatto e come farà in altre statue, di far avanzare una gamba coprendola dal manto raccolto sul ginocchio piegato; ma qui la gamba sinistra divien sgabello, che par distaccarsi dal corpo corazzato del marchese di Marignano. Nella destra la figura chiude un lembo del manto, e con la sinistra s'appoggia a una testa selvaggia coperta d'elmo, posata sopra un tronco d'albero: pesante, ingombrante puntello alla statua.

L'allegoria della *Pace* palesa l'influsso michelangiolesco nella posa a chiasmo della figura col braccio posato sul ginocchio e il mento sulla mano: posa studiata, in accordo con i lineamenti calmi e con la modellatura elegante, accurata, della forma, tornita nel busto e ai polsi sottile, adorna di drappi stirati in lunghe pieghe fluenti. Nelle mani di questa figura uscita dal canone di toscana eleganza cinquecentesca, è una face con lingue di fiamma animate, contorte, come fischianti flagelli, mentre l'armatura che le fa sgabello, nonostante lo studio dell'orafo nel renderne i particolari, le scaglie e le liste, resta cosa inerte, confusa, eseguita materialmente, senza segni d'artistica sensibilità.

La sveltezza del modellato vien meno nella figura della *Virtù militare*, ingrossata da vesti a pieghe sfatte, goffa nella posa, con la destra enorme davanti al petto, la testa insaccata nelle spalle quadre, il busto tozzo sotto la corazza. Gli stessi motivi ornamentali sono di una pesante materialità, come può vedersi nel volgare mascherone che fa visiera all'elmo. Simile differenza si trova fra i bassorilievi negli specchi al disopra delle donne allegoriche, raffiguranti l'*Adda* e il *Ticino*, o, secondo la convenzione tra i rappresentanti del Pontefice e l'artista, l'*Alba* e la *Sera*: fine lavoro di cesello il rilievo sovrastante alla Pace, ispirato da motivi classici; l'altro a riscontro, greve, goffo, col grosso intaglio della figura di Fiume, che si rovescia dalle spalle sul grembo l'acqua dell'urna come lunga capigliatura. Sopra le due figure della Pace e della Virtù militare son due festoni bronzei, con frutta minute e peste, e nastrini, più che arricciati, sgualciti.

Le due figure sulle colonne laterali si possono considerare messe là come riempitivo; e l'artista non si curò di definirle, come se fossero destinate a macchine di trionfo o ad apparati provvisori di festa. Portano il nome di *Prudenza* e di *Fama*, e potrebbero averne altri differenti per le loro masse di seni, di ventre, di cosce. Leone Leoni fece presto ad assolvere il suo compito, ma lasciò anche tracce della fretta, nemica quasi sempre alla vita delle opere d'arte.

Il bassorilievo che dà l'impronta cristiana al monumento è quello esposto nell'alto della cimasa: l'*Adorazione del Bambino*. Nel quadro è una gran foga di gestire nei pastori, come divoti cortigiani sprofondati in inchini, nelle pie donne cadute in ginocchio, oranti,

nel bove che sta per scavalcare la greppia. Si sente in tutto lo sforzo, perfino nel bimbo dormiente col braccio destro teso ad arco sul capo. E non v'è distanza di piani, chè, dietro gli enormi pastori e San Giuseppe fantasima, subito al di là della capanna scoperchiata su cui cantano osanna tre angioli, si vede, in minime proporzioni, un pastore appoggiato al bastone, in attesa che l'angiolo lo mova verso la capanna. Il fondo è, del resto, non composto: un arco franto, un alberone, la rovina d'un edificio con i muri a bugnato, un altro albero. Sono numeri semplici che non s'aggruppano ancora in decine, in centinaia, ecc.

Intorno a questo quadro sono contrafforti o mensole a voluta arcuata e ritorta. S'appoggia al quadro un torso atletico d'antico sacerdote mutilato delle braccia, terminato in pinne sulla voluta serpeggiante, con un festone di frutta e fiori appeso al collo allungato lungo l'arco della voluta. E tutto questo è acciarpato a fatica.

Appena ebbe compiuto il monumento al marchese di Marignano, Leone Leoni modellò la statua di *Ferrante Gonzaga*, morto nel 1557. Fusa nel 1564, essa fu compiuta solo dal figliuolo Pompeo, e innalzata sulla piazza di Guastalla nel 1594. Il simulacro di *Ferrante Gonzaga* (fig. 351) è sempre nell'attitudine dell'antica statua marmorea di *Carlo V* al Prado, ma lo scultore ne ha accresciuta la pompa, ne ha aumentato l'effetto teatrale, senza mettere la solenne figura di Ferrante in corrispondenza con quella del satiro da lui calpestato. Il famoso capitano par che guardi dall'alto alle schiere, piantando la lancia come segno di vittoria; e non ci s'accorge ch'egli invece alza il piede proprio sul corpo abbattuto del satiro, simbolo del male. Il vincitore si presenta orgoglioso, imponente, magnifico, distratto dal vinto. La composizione è ancora, all'incirca, quella di Carlo V sul Furore, ma ha perduto il carattere di trofeo per prenderne altro più scultorio, più grande.

Mentre Leone Leoni armeggiava col duca Cesare Gonzaga per ottener i mezzi da fondere il colosso, rinnovò la casa che gli era stata donata in via de' Moroni (poi via Aretina), e ne ornò la facciata di *Cariatidi* colossali (figg. 352-356) che diedero origine al nome popolare di *via degli Omenoni*. Ispirandosi alle erme del monumento a papa Giulio II, lo scultore fece figure di vecchi ammantati o no,

Fig. 351 — Guastalla, Piazza maggiore. Leone Leoni: *Statua di Ferrante Gonzaga.*
(Per cortesia del Prof. Zelindo Bonacini).

Fig. 352 — Milano, Casa degli « Omenoni ». Leone Leoni: *Decorazione della Casa* (Fot. Brogi).

Fig. 353 — Milano, Casa degli « Omenoni ». Leone Leoni: Particolari della decorazione stessa. (Fot. Lissoni).

tra le finestre della facciata nel basamento della casa e nei fianchi della porta, ornamento proprio al cesareo rumoroso scultore.

A Michelangelo ricorse anche per il monumento a Vespasiano Gonzaga, ora nella chiesa dell'Incoronata in Sabbioneta. E mentre attendeva a fondere statue per il grande altare dell'Escuriale, formava la statua del *Duca Vespasiano* (fig. 357), che ora si vede nel

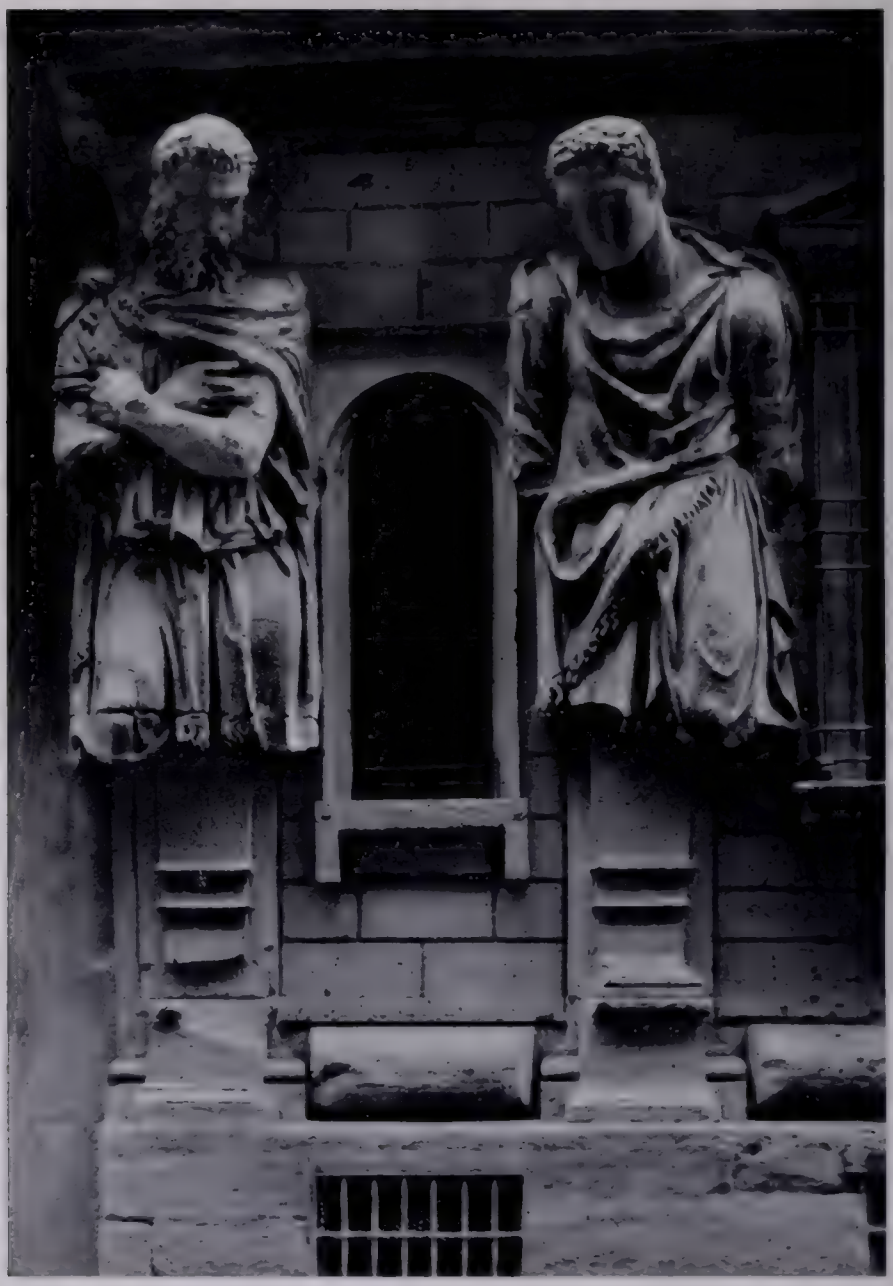


Fig. 354 — Milano, Casa degli « Omenoni ». Leone Leoni: Particolari della decorazione stessa. (Fot. Lissoni).

mausoleo di Giacomo della Porta. Nel Museo Civico di Parma si conserva un busto erroneamente supposto di Vespasiano Gonzaga e attribuito a Giacomo della Porta, mentre si scorge in esso il fare particolaristico proprio di Leone Leoni.

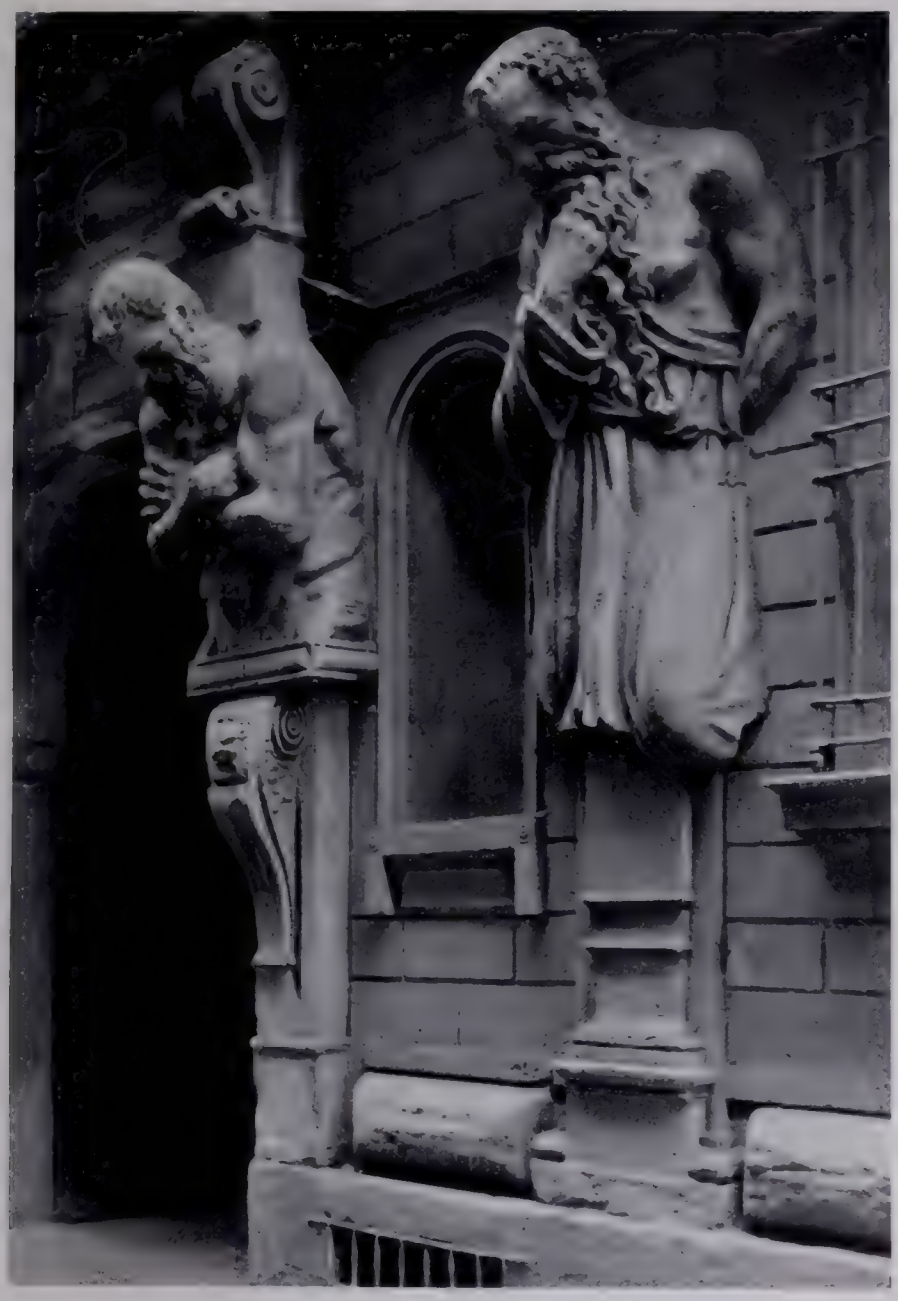


Fig. 355 — Milano, Casa degli « Omenoni ». Leone Leoni: Particolari della decorazione stessa. (Fot. Lissoni).

La figura par divincolata, stanca. Stende il fondatore di Sabbioneta la destra come a parlare, ma le dita che si ripiegano non seguono l'onda della parola: l'oratore è lento, strascica la parola, senza foga; il guerriero siede, racconta, si rammarica. Vorrebbe ricordare

Fig. 356 — Milano, Casa degli « Omenoni ».
Leone Leoni: Particolare della decorazione stessa.
(Fot. Lissoni).

Fig. 357 — Sabbioneta, Chiesa dell'Incoronata. Leone Leoni: *Statua di Vespasiano Gonzaga.* (Fot. Croci).

le statue della Cappella Medicea, Lorenzo e Giuliano de' Medici, ma non ne ha nè la forza del pensiero, nè la forza della struttura in quella sua forma così allungata. Con quest'opera, e con le statue di Santi fuse per il grande altare di San Lorenzo all'Escuriale, simili agli *omenoni* che aveva modellato per la facciata della propria casa, Leone chiudeva la sua vita d'artista, cresciuto nell'aura del michelangiolismo. Lo aveva sentito a Venezia traverso Jacopo Sansovino,

a Roma, a Firenze, nelle creazioni immortali. Nella tomba del marchese di Marignano, la più bella statua, la *Pace*, echeggia forme michelangiolesche; negli *Omenoni* della sua casa, ricorda le erme del monumento di Giulio II; in Vespasiano Gonzaga, richiama le statue medicee nella cappella di San Lorenzo. Quando Pio IV gli affidò il mausoleo di suo fratello, egli accettò di farlo « ma con intervenimento del divino Michelagnolo ». Sentendo che questi aveva suggerito di allogare a lui il mausoleo, pensò « di fargli fare un disegno e modello de la sepoltura della felice Maestà del Imperatore », e chiedeva lettere di Filippo II a Michelangelo da presentargli, per « non perder questa occasione grande che si faccia questo disegno per mano di questo divin huomo ». Nel tempo in cui Leone Leoni s'affannava a cercare lettere sovrane per premere sulla volontà di Michelangelo, ottenne da lui un modello in cera, delle sue proprie mani, di Ercole che abbatte Anteo, e parecchi disegni; ebbe permesso dal Pontefice di trarre stampa del Cristo della Minerva, per la propria raccolta di opere rare; sollecitò da Leonardo Buonarroti licenza di calcare qualche figura dello zio; impetrò dal granduca Cosimo il consenso a riprodurne altre. Tale ardore di raccogliere ricordi delle opere di Michelangelo dimostra già come questi fosse stato al vertice dell'arte, l'« uomo divino », per lui che non aveva avuto prima il modo di studiarne da vicino le opere. Egli solo le ricordò, le esaltò in sè, così che dall'orafo, dallo zecchiere, dal medaglista, potè svolgersi lo scultore. Tutta l'Italia era sotto l'egemonia di Michelangelo; e Leone Leoni da Jacopo Sansovino, dall'Ammannati, dal rivale Benvenuto Cellini, sentì diffondersi il verbo dell'atleta della Rinascita. Non ebbe gran fondamento nell'arte, lavorò smanioso d'arrivare, di emergere, e, arrivato scultore di Sua Maestà Cesarea, credette di sopravvanzare tutto e tutti. Fece molte parole, più che molte cose sul serio, pronto a difendere la sua arte a colpi di pugnale, terribile ai nemici, inchino ai grandi, degnissimo amico di Pietro Aretino, ch'egli presentò, in una medaglia, come abbiam veduto, FLAGELLVM . PRINCIPVM. Migliore fu il figlio, Pompeo Leoni, che collaborò con lui, e ne condusse a compimento, presentandole in migliore aspetto, le opere cesellate, rifinite con ogni cura.

* * *

Pompeo Leoni, educato dal padre nell'intaglio in gemme e nell'arte della medaglia, lo sorpassò, e già in una tra le sue prime medaglie, in quella di *Ercole II d'Este*, duca di Ferrara, dimostra nel busto del principe una grande naturalezza, quasi potrebbe dirsi, un'intimità d'aspetto, che di rado si vede nell'esteriore e pomposo suo padre. Nel rovescio della medaglia d'Ercole II è figurata la *Pazienza*, impresa del Duca: una donna incatenata a una rupe, su cui sta un vaso, da cui stillan gocce d'acqua sulla catena: SUPERANDA OMNES FORTUNA. La Pazienza, arcuata nel mezzo della medaglia, con le vesti sbattute dal vento, è per forma più esatta, per ritmo più studiata delle medaglie di Leone. Un'altra, posteriore, di Pompeo, quella di Don Carlos giovinetto, eseguita nel 1537, sembra caratterizzare il nipote di Giovanna la Folle, che ad atti di crudeltà istintiva ne faceva seguire altri di bontà, ricordati dai cortigiani nella scritta IN . BENIGNITATE . PROMPTIOR, fatta da loro incidere sul rovescio di questa medaglia, intorno ad Apollo, che tien l'arco nella sinistra, e sulla destra distesa il simulacro delle tre Grazie. Era l'augurio della corte al principe, troppo presto gravato d'armatura e del bastone di comando; e Pompeo Leoni lo espresse con certa aria ardita in Apollo memore di quello del Belvedere. Ma la faccia scimmiesca di Don Carlos esprime anche il carattere infelice del giovinetto figlio di Filippo II, come la testa silenziosa del segretario del Re, Francisco Hernandez de Lievana, ci mostra l'accortezza dell'uomo e la gravità del suo ministero. Nelle tre medaglie si segnano tre momenti dell'artista: quella di Ercole II d'Este fu eseguita prima della sua partenza dall'Italia; l'altra di Don Carlos ha la data 1557, quando Pompeo, provvigionato dalla reggente principessa Juana, zia amatissima di quel principe, viveva a Valladolid, presso la corte; la terza, di Francesco Hernandez de Lievana, porta la data 1575, quando Pompeo era scultore di Sua Maestà Cattolica, Filippo II.

A quel tempo, lo scultore lavorava al monumento di Doña Juana, figlia di Carlo V, vedova dell'infante Don Juan di Portogallo, morta nel 1573, sepolta nel convento delle Descalzas reales da lei fondato (fig. 358). È inginocchiata, a mani giunte, con la corona reale sull'inginocchiatoio che le sta davanti: tutto in marmo bianco, nella

Fig. 358 — Madrid, Descalzas Reales. Pompeo Leoni: *Statua di Donna Juana.* (Fot. Hauser y Menet).

cappella funeraria rivestita di diaspri e di marmi di colore diverso, ornata di colonne con capitelli ionici in bronzo dorato. La bianca immagine nella cappella funerea è presentata nella sua regale ricchezza, con stilistica eleganza: la suntuosità della veste, del manto a grandi pieghe, dell'inginocchiatoio apparato da cuscini e tappeti

Fig. 359 — Salas (Asturie), Chiesa parrocchiale. Pompeo Leoni: *Sepolcro dell'Arcivescovo Valdès.* (Fot. Arxin « Mas »).

Fig. 360 — Salas (Asturie). Chiesa parrocchiale. Pompeo Leoni: Particolare del sepolcro suddetto. (Fot. Arxiu « Mas »).

Fig. 361 — Segovia (dintorni). Chiesa parrocchiale di Martin Muñoz de la Posada.
Pompeo Leoni: *Sepolcro di Don Diego de Espinosa.*
(Fot. Laurent).

di raso, non contrasta con la rigidezza della posa a piombo, che sembra riportarci ai nitidi profili lineari dei divoti committenti nelle ancone d'altare quattrocentesche.

Non aveva forse compiuto il monumento a Doña Juana, quando Pompeo imprese l'altro del grande inquisitore arcivescovo *Don Fernando di Valdès* (figg. 359 e 360), che gli eredi e gli esecutori testamentari gli allogarono sin dal 1576. Sopra un alto basamento, s'apre una grande e profonda cella centrale, dove prega l'Arcivescovo assistito da tre cappellani, e tra le colonne scanalate s'incavano lateralmente due nicchiette poco profonde con le statue della *Speranza* e della *Carità*. Sopra la trabeazione, s'innalza un'anta, a mo' d'altarolo, con la statua della *Fede* nella nicchia centrale; in alto, un timpano spezzato con la croce nel mezzo e angioli sui tronconi. Di qua e di là dall'anta seggono, due per parte, le Virtù cardinali. Le figure della Speranza, della Carità, della Fede, sono assai grossolane, e quantunque ritraggano le forme da Jacopo Sansovino, son condotte in modo poco studiato: basti vedere come sian rese le fiamme intorno a quel viluppo del corpo dell'Eresia, per sentire la povertà di fattura della statua allegorica. Nè la fasciata Speranza val meglio; appena la Carità par composta con qualche cura; le quattro Virtù Cardinali non si fanno giusto riscontro, modellate all'ingrosso, comparse, reggisimboli. Forse non furono neppure eseguite da Pompeo, che, nel rappresentar il grande inquisitore, con le mani giunte, davanti a un inginocchiatoio, assistito da tre cappellani, mostra una singolare potenza caratterizzatrice. Pare che Pompeo Leoni sia stato sotto l'influsso di qualche maestro spagnolo, di qualche intagliatore in legno, ancor preso dal realismo nordico fiammingo.

Si prova la stessa impressione davanti al monumento del *Cardinale de Espinosa* (fig. 361), nella chiesa parrocchiale di Martin Muñoz de las Posadas, provincia di Segovia (1578-1582), e agli oratorî che fiancheggiano il grand'altare dell'Escuriale. A questo concorsero Juan de Herrera co' suoi disegni, Pompeo Leoni e Jacopo da Trezzo[1]

[1] Della stragrande raffinatezza di Jacopo da Trezzo, squisito orafo, diamo esempio con la medaglia della Regina *Maria Tudor* (fig. 362).

Un altro italiano, il fiorentino Gio. Paolo Poggini, fratello dello sculotre che abbiamo studiato, già compagno a questo nei lavori per il duca Cosimo de' Medici, lavorò in Ispagna contemporaneamente a Pompeo Leoni.

per le sculture e la decorazione, Battista Comane per l'architettura, eccetto quella del tabernacolo riservata a Jacopo citato.

Abbiamo già detto che Leone Leoni fu assoldato dal figliuolo per gettare in bronzo molte figure dell'altar maggiore dell'Escuriale, e che, per la stessa Capilla mayor, Pompeo doveva eseguire cinque statue dalla parte dell'Evangelo: Carlo V, l'imperatrice Isabella, l'infante Doña Maria, loro figlia, le regine Eleonora e Maria, sorelle

Fig. 362 — Pompeo Leoni: *Medaglia di Maria Tudor.*
(Dal British Museum).

dell'imperatore. E altre cinque dalla parte dell'Epistola: Filippo II, la regina Anna, quarta moglie, la regina Isabella, terza moglie, la principessa Maria di Portogallo, prima moglie, e il figlio suo Don Carlos. Oltre le dieci statue, egli doveva eseguire l'inginocchiatoio, innanzi al quale ogni gruppo di cinque si raccoglieva in orazione, di qua e di là della Capilla mayor. Non si sarebbe potuto esprimere con maggiore esattezza il raccoglimento delle regali figure (fig. 363), di Carlo V che prega l'imperatore dell'Universo, assorto, triste, infelice nella sua grandezza, dell'imperatrice Isabella, il fiore caduto sul trono di Carlo V, che dedica a Dio l'anima pura, dell'infante Doña Maria e delle due sorelle dell'Imperatore, che forman coro devoto, pio, mormorando preci. La pietà di questo primo gruppo non trova ri-

Fig. 363 — Escuriale, Monastero. Pompeo Leoni: *Carlo V, Donna Isabella, Donna Maria, Donna Eleonora.*
(Fot. Ruiz y Vernacci).

Fig. 364 — Escuriale, Monastero. Pompeo Leoni: *Filippo II con tre delle sue mogli e Don Carlos.*
(Fot. Ruiz y Vernacci).

Fig. 365 — Valladolid, Museo de Bellas Arts. Pompeo Leoni: *Statua del Duca di Lerma.* (Fot. Arxiu « Mas »).

Fig. 366 — Valladolid, Museo de Bellas Arts. Pompeo Leoni: *Statua della Duchessa di Lerma.* (Fot. Gomez Moreno).

scontro nell'altro di *Filippo II* (fig. 364), delle sue tre mogli e di Don Carlos, suo figlio, che stanno in una cerimonia, in ascolto d'una Messa cantata. Nel primo gruppo il silenzio si stende attorno alle regali figure, a Carlo V che veste il piviale sacerdotale, all'imperatrice Isabella, che con il fiore della giovinezza si sovrappone al carico delle collane e dei gioielli, alle vedovili sorelle dell'imperatore, e a Doña Maria, in semplici vestimenta, davanti all'inginocchiatoio con incise le colonne d'Ercole, reggenti sui capitelli la corona imperiale, e legate da un nastro su cui il motto: PLVS OVLTRE. Nonostante tanto sfarzo, tanta grandezza, si sente che tutti sono umiliati davanti al Re dei Re, al mistero delle tombe che si chiudono al disotto, nel basamento dell'Oratorio, tra le colonne di marmo sanguigno e i pilastri di bronzo dorato, sul fondo di diaspro nero. Tutto grida la gloria: splendono i mantelli d'oro gemmati, gli scudi tra i cimieri e le corone, ma dalle camere funerarie s'innalza il potere più grande d'ogni potere: la croce misericorde all'imperatore e ai suoi schiavi, alla reggia e al tugurio. Pompeo Leoni condusse a termine le dieci statue alla fine del 1598, quando Filippo II, trasportato all'Escuriale, si preparava a scomparire dal mondo. Oltre lo studio delle figure oranti e dei loro ritratti, lo scultore fece quello dei manti di bronzo commisti di gemme, in modo che si potessero togliere di dosso ai personaggi, come già aveva fatto Leone suo padre, vestendo Carlo V sul Furore. A fare il mantello regale di Filippo II, Pompeo ricorse a un nipote di Jacopo da Trezzo, che portava il nome stesso, e a un suo aiuto, Giovan Paolo Cambiago, zecchiere alla zecca madrilena, nipote di Clemente Virago milanese, che incise su diamante il ritratto di Don Carlos e le armi di Spagna. Altri due milanesi, Milan Vimercado e Baldassare Mariano, lavoraron di lima e di cesello, insieme all'orefice spagnuolo Juan de Arfe, per condurre a compimento le statue degli oratorî regali.

Juan de Arfe poi, avuti i modelli in gesso del duca e della duchessa di Lerma, eseguiti da Pompeo, li elaborò, e condusse le statue a compimento, davanti all'inginocchiatoio, nel presbiterio di San Pablo a Valladolid (figg. 365-367). Ora, nel museo di questa città, mostrano come il modello di Pompeo debba essere stato, almeno nel taglio delle gambe del Duca e nella turgidezza della persona della

Fig. 367 — Valladolid, Museo de Bellas Arts.
Pompeo Leoni: Particolare della statua della Duchessa di Lerma.
(Fot. Gomez Moreno).

Duchessa, mutato dal continuatore. A Pompeo fu anche attribuita la bella statua orante del *Cardinal di Lerma* (fig. 368), o di suo zio, Bernardino de Rojas arcivescovo di Toledo, ma Joan Arphe attesta d'aver fatto tutto da sè in cera, senza bisogno « nè d'Italiano, nè di Spagnuolo », e solo con l'aiuto di suo genero Lesmès Fernandez de Moral. Ancora si attribuiscono a Pompeo le figure marmoree di oranti,

Fig. 368 — Burgos, Museo.
Juan de Arfe e Pompeo Leoni (?): *Statua del Cardinale di Lerma.*
(Fot. Alfonso Vadilla di Burgos).

inginocchiate, del marchese e della marchesa di Poza nel presbiterio dei Domenicani a Valencia (fig. 369), ma è credibile che sieno state scolpite, come suggerisce il Plon, dal figlio di Pompeo, Michele. Aggiungiamo alle opere di Pompeo il busto (fig. 370) dell'oriolaio e architetto IANELLVS . (TVRRIAN) . CREMON: HOROLOG: ARCHITECT:, a Toledo, nel museo di Santa Cruz, e la figura d'uno Schiavo, a lui attribuita nel museo del Prado (fig. 371), a Madrid. Aggiungiamo anche le due statue (figg. 372-373) di D. Dionisio principe del Portogallo e di sua moglie Juana, nel monastero della Guadalupa, assegnate a Pompeo.

Fig. 369 — Valencia, San Paolo.
Pompeo Leoni: *Sepolcro del Marchese di Poza e di sua moglie.*
(Fot. Laurent).

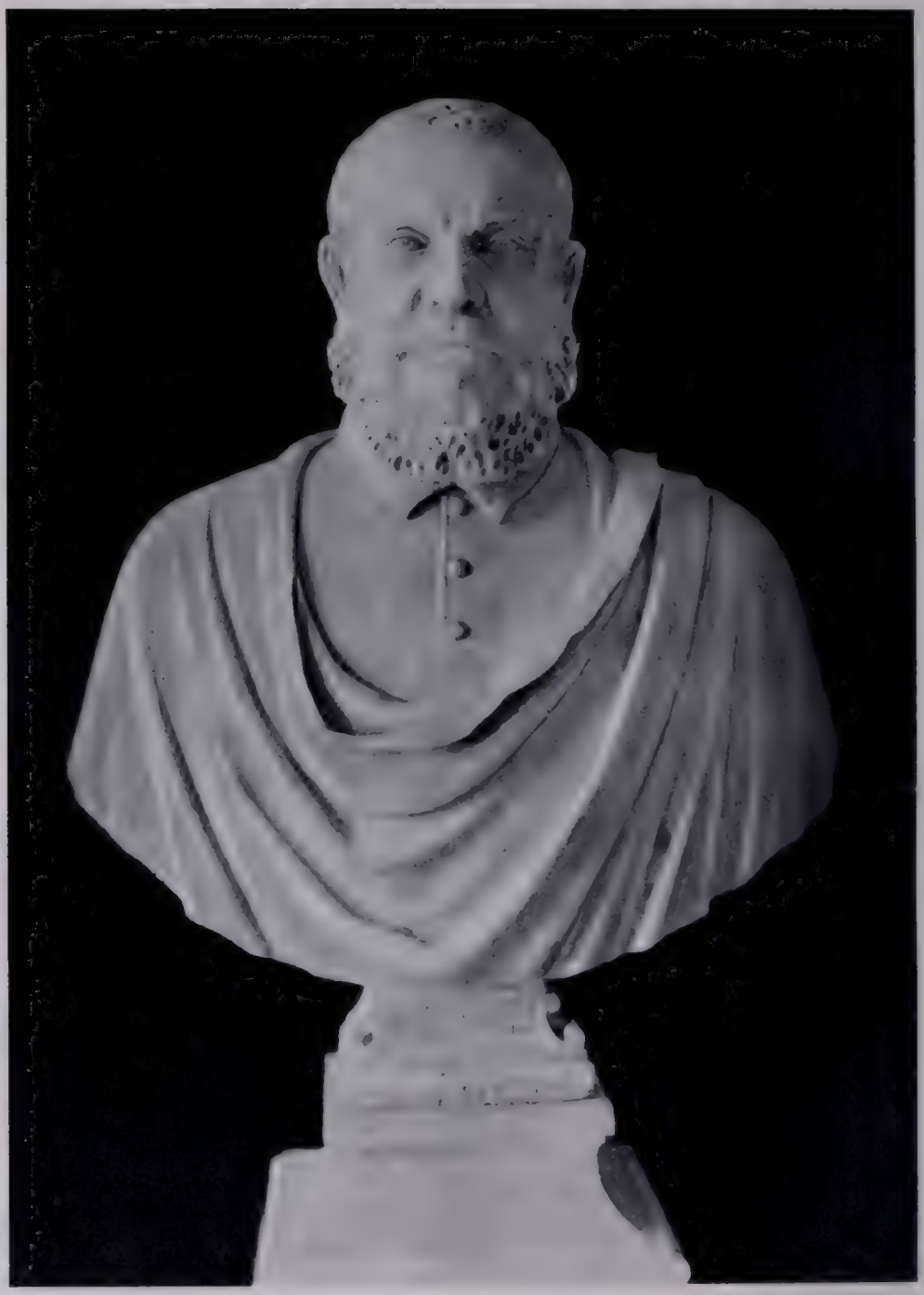


Fig. 370 — Toledo, Museo di Santa Cruz.
Pompeo Leoni: *Busto in marmo di Jannello Turian.*
(Fot. Arxiu « Mas »).

Fig. 371 — Madrid, Museo del Prado. Pompeo Leoni: *Figura di schiavo.* (Fot. Ruiz y Vernacci).

Con queste statue, forse modellate da Pompeo Leoni, si chiude l'opera sua di cesareo fallimagini. Educato dal padre nelle finezze di orafo, nelle sottigliezze d'intagliatore in gemme, nelle minutezze

dell'incisione, nel taglio del metallo per i coni delle monete, se ne andò a Roma, smanioso di assaporare il classico, poi visse nelle Fiandre, sorpreso dall'arte fiamminga e dalla potenza veristica dei ritratti

Figg. 372-373 — Guadalupa, Monastero.
Pompeo Leoni (?): *Statua di Don Dionisio principe del Portogallo e Donna Juana sua consorte.*

dai Van Eijch a Quentin Matsys, dalle opere di maestri in legno, in marmo, in metallo, uscite non da un'antica tradizione, non foggiate da classiche grandezze, da eroiche idealità, da penetranti intimità della forma, da umanistiche tendenze, ma da una forza di schiettezza, di sincerità di vita, dapprima quasi timida e ritrosa, poi aperta, forte, misurata. Egli vide, certamente vide, gli esordi di Jonghelins, che servì Filippo II e il duca d'Alba, e poi i ritratti di Tiziano, quello dell'imperatore Carlo V alla battaglia di Mühlberg,

l'altro dell'imperatrice Isabella, studiato anche dal padre suo, ma l'ala che innalza le immagini tizianesche non lo sfiorò, contento come egli era di incidere con esattezza, di formar nella cera con ogni cura lineamenti, caratteri. Il suo compasso visuale non fu molto aperto, ma nel suo angolo fu giusto, penetrante, sincero. Dalle Fiandre alla Spagna, il suo mondo non ebbe gran mutamento. Non s'accorse delle opere del Berruguete, come lasciò svanire ogni influsso di Michelangelo, perchè ogni impeto, ogni movimento nella scultura non fu per lui. Dall'arte spagnuola prende l'*estofado* e le dorature violente, dalla scultura castigliana in legno la vivezza policromica, il gusto per la realtà del costume, che portava a vestir meccanicamente le statue e ad ornarle di gioielli. Egli si contenta di far inginocchiare i suoi personaggi, di congiungerne le mani, di stringerne le anime nella preghiera.

## 2.

# ANNIBALE FONTANA

1540 — Data di nascita dedotta dall'epitaffio inciso sul sepolcro di Santa Maria presso San Celso a Milano.

1570, 31 agosto — È a Palermo per la stima delle decorazioni marmoree di una delle porte del Duomo.

1574 — Appare nominato nei registri di contabilità della chiesa di San Celso a Milano.

1576, 14 luglio-1578, 1 giugno — Fattura delle statue d'*Isaia* e di *Geremia* sulla facciata della chiesa.

1577-1579 — Fattura delle *Sibille* sulla facciata della chiesa.

1580 — Vengono da lui eseguiti, secondo Luca Beltrami, i candelabri dell'altare delle reliquie alla Certosa di Pavia.

1580, 8 luglio — Fattura del rilievo della *Natività* sulla facciata della chiesa di San Celso.

1582, 28 marzo — È nominato dalla Fabbriceria del Duomo per l'uso dei modelli di Francesco Brambilla.

1582, 30 giugno — Fattura del rilievo della *Presentazione di Cristo* sulla facciata della chiesa di San Celso, e del *Profeta Zaccaria*.

1584, 30 giugno — Fattura del rilievo con le *Nozze di Cana* sulla facciata della chiesa di San Celso e della statua della *Vergine* per la facciata della chiesa stessa, ora nell'interno.

1584-1586 — Viene eseguita la statua della *Vergine* con due puttini ai piedi, ora sull'altare di Martino Bassi nella chiesa di San Celso.

1586, 30 giugno-1587 — Lavoro degli angeli in marmo per la facciata della chiesa di San Celso.

1587, 28 aprile — È terminata la statua di *San Giovanni Evangelista* posta di fronte all'altare di Martino Bassi.

1587 — Muore.[1]

---

[1] Bibliografia: THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon*, vol. XII, p. 169, Leipzig, 1916; *Regesti di contabilità della chiesa di Santa Maria presso S. Celso di Milano;*

Fig. 374 — Milano, Santa Maria presso San Celso.
Annibale Fontana: *Sculture sulla facciata della chiesa.*
(Fot. Dario Gatti).

* * *

L'opera di questo maestro si espone quasi interamente sulla facciata di Santa Maria sopra San Celso a Milano, grande monumen-

Fig. 375 — Milano, Santa Maria presso San Celso. Annibale Fontana: *Statua d'Isaia* (Dall'Arch. fotografico del Comune di Milano).

tale pagina (fig. 374), ornata dal Fontana con alcuni collaboratori, tra cui Stoldo Lorenzi, come già dicemmo, ma dominata interamente

*Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, vol. IV, Milano, 1881; S. Vigezzi, *La scultura lombarda nel Cinquecento*, pp. 95, 105, Milano, 1929; L. Beltrami, *La Certosa di Pavia*, pp. 114, 117, 153, 155, Milano, 1924, VI ediz.

dalla forza, dalla pienezza del maestro lombardo. Qualche reminiscenza leonardesca è nelle sue sculture, raffaellesca anche, mista a michelangiolesca possanza, che dai Leoni e dal Tibaldi derivò alle

Fig. 376 — Milano, Santa Maria presso S. Celso. Annibale Fontana: *Statua di Geremia.* (Dall'Arch. fotografico del Comune di Milano).

sue pietre. A sinistra dei profeti Isaia e Geremia son candelabri fiammanti, ove bocciuoli, vasi, patere, anella, scoppiano per turgidezza (figg. 375 e 376): così è la scultura di Annibale Fontana, alleggerita talvolta dal decoro di qualche aspetto raffaellesco o dal correre di qualche linea parmigianinesca.

I due profeti suddetti furono le prime statue annicchiate dal

Fontana nella facciata del Santuario, e i loro panni, aggroppati nell'Isaia, si agitano nel Geremia, prendon parte al suo grido doloroso con le rapide curve e i piani spezzati. Subito dopo lo

Fig. 377 — Milano, Santa Maria presso San Celso. Annibale Fontana: *Sibille* e l'*Annunciazione*. (Dall'Arch. fotografico del Comune di Milano)

scultore fece le due *Sibille* (fig. 377) sul timpano franto della gran porta, e in quella di destra s'ispirò alla delicatézza di Leonardo, specialmente nel volto, il cui dolce profilo è arieggiato dalle ciocche dei capelli ondeggianti all'indietro sul capo, come nell'Arcangelo e nell'Annunciata, che sovrastano alle *Sibille*, repliche, nel tipo, di quelle stesse, ma più libere e vive figure, specialmente l'Arcan-

Fig 378 — Firenze, Galleria del Conte Alessandro Contini Bonacossi.
Annibale Fontana: *Natività*, modello in terracotta per la scultura marmorea della facciata.
(Fot. A. Reali).

gelo, in cui tutte le forme, le membra, le vesti, prendon moto e slancio.

Tutta la sua arte par riassumersi nel grande rilievo della *Natività* (fig. 378), che noi possiamo gustare nel mirabile bozzetto in terracotta presso il Conte Alessandro Contini Bonacossi. Il gruppo d'angioli sul tetto della capanna s'intreccia alla raffaellesca nel cielo costellato da testine alate di cherubi, che accompagnano con le aperte boccucce il canto della triade angelica. Sotto quell'aliar di vesti, stormir di penne, veleggiar di nubi, il tetto di paglia della capanna par rigato da pioggia, e, sotto, piegano alberi con le chiome madide, e si stende il paese di Natale dove il pastore con la sua mandria riceve sorpreso il celeste avviso. Qui l'artista s'abbandona all'estro pittorico, e traccia, tra la capanna e il gruppo dei pastori intorno al neonato, un terreno neutro per la pittura, per lo sfogo della stecca divenuta pennello. I pastori sono di un michelangiolismo convertito alla lombarda, mentre la Madonna che adora la sua creaturina riflette ancora ricordi di Leonardo.

Con simili criterî d'arte l'eclettico scultore continuò l'adornamento della gran pagina marmorea con storie evangeliche: la *Nascita della Vergine*, la *Visitazione*, la *Purificazione*, l'*Adorazione de' Magi*, la *Fuga in Egitto*, le *Nozze di Cana*, l'*Assunzione*, che in alto, nel timpano, chiude il poema della vita di Maria. Ai lati della *Natività* sono le istorie della *Purificazione* e dell'*Adorazione de' Magi* (figg. 379 e 380), ove si vedono, non condotte con la scioltezza della terracotta descritta, le macchinose figure della *Purificazione*, e le più spaziate dell'*Adorazione* entro cassette approfondite nelle pareti al modo romanico. I due profeti che fiancheggiano queste due ultime istorie sono solenni, specialmente quello che, puntato il braccio sinistro sulla destra, lo porta al capo tormentato dalla profondità del pensiero.

All'esterno era anche la *Madonna incoronata* (fig. 381) di Annibale Fontana, portata poi sull'altare del Bossi, nell'interno della chiesa di Santa Maria presso San Celso; ma, nelle stragrandi proporzioni, sembran smarrirsi alcune virtù dello scultore, che fece una Madonna estasiata, aperte le braccia, quale immagine da processione. Il sentimento chiesastico attutì l'artistico in quella gran macchina portata da due angioletti, coronata da altri due.

Figg. 379-380 — Milano, Santa Maria presso San Celso.
Annibale Fontana: L'*Adorazione de' Magi* e un *Profeta;* La *Purificazione* e un *Profeta.*
(Dall'Arch. fotografico del Comune di Milano).

Fig. 381 — Milano, Santa Maria presso San Celso. Annibale Fontana: *Madonna incoronata.* (Dall'Istituto ital. d'arti grafiche, Bergamo).

Fig. 382 — Pavia, Certosa. Annibale Fontana: *Obelisco in bronzo.*
(Fot. Brogi).

Fig. 383 — Pavia, Certosa. Annibale Fontana: *Candelabro in bronzo.*
(Fot. Brogi).

Appartengono al Fontana un obelisco e due candelabri in bronzo della Certosa di Pavia: l'*Obelisco* fiammante (fig. 382), tutto ornato sulle facce, assiepato di figure, di medaglie, di fregi, retto sopra leoncini, lascia riposar gli occhi sulla base quadrangolare con chi-

Fig. 384 — Pavia, Certosa. Annibale Fontana: Particolare del candelabro suddetto. (Fot. Alinari).

mere cariatidi curve ad ogni angolo, e cartelle con figure entro ovati, gettate con bella furia dal Fontana; ma più nei due candelabri egli dette prova singolare dell'arte sua. Quasi non ci si accorge del troppo che grava su tutto, tanta è la rapidità del fare, la scioltezza del modellato, nel *Candelabro* (fig. 383), ove son figurette d'angioli entro le curve o insenature della base, e, tra l'una e l'altra, nella faccia a conca, i vasi del tempio in un *Trofeo* (fig. 384). Si può seguire la stecca che aggira le ali, festona nastri con frutta e foglie, ingemma e dà sca-

Fig. 385 — Pavia, Certosa.
Annibale Fontana: Particolare del candelabro suddetto.
(Fot. Alinari).

Fig. 386 — Pavia, Certosa. Annibale Fontana: Altro candelabro in bronzo.
(Fot. Brogi).

Figg. 387-388 — Pavia, Certosa. Annibale Fontana: Particolari del candelabro suddetto.
(Fot. Alinari).

Figg. 380-390. — Pavia, Certosa. Annibale Fontana: Particolari del candelabro suddetto.
(Fot. Alinari).

nalature alle mensole, fa arrampicar putti, a tutti infondendo un moto di spira, rapido festoso (fig. 385), e comprendere come il Fontana che, nell'abbozzo della *Natività*, par mosso dai venti, continui con la sua facilità pronta e viva. Anche nell'altro candelabro della Certosa (fig. 386) tutto s'aggira in volute, a corna, a spira; e le figurine della *Madonna* (fig. 387), della *Fede* (fig. 388), della *Speranza* (fig. 389), della *Carità* (fig. 390), entro cartelle, mostrano la rapidità della stecca, a cui non sfugge, anche nel suo impeto, l'espressione animata e il gesto che scatta con essa. Sono abbozzi che hanno una sicura determinazione, e che dimostrano come Annibale Fontana, morto ancor giovane, avesse qualità artistiche superiori.

3.

# PELLEGRINO TIBALDI E GLI SCULTORI DEL DUOMO DI MILANO: FRANCESCO BRAMBILLA junior, ANDREA BIFFI, MARCANTONIO PRESTINARI ED ALTRI

## PELLEGRINO DE' PELLEGRINI DETTO TIBALDI

1527 — Nasce a Puria in Valsolda.

1562? — Ornamentazione a stucchi della Cappella Poggi in San Giacomo Maggiore a Bologna.

1567, 7 luglio — Elezione ad architetto della fabbrica del Duomo di Milano.

1568, 8 luglio — Proposta d'esecuzione di angioli in metallo da porsi sotto il tabernacolo del Duomo di Milano, disegnati da Pellegrino.

1570, 31 agosto — Incarico dato a Pellegrino di disegni per le candele e torce di cera del Duomo di Milano, da farsi fare a Venezia.

1571, 11 gennaio — Son condotti a termine i disegni (64 quadri) degli ornati dello *Scurolo* del Duomo di Milano.

1572, 31 gennaio — Deliberazione degli stucchi dello *Scurolo* del Duomo di Milano sotto la direzione dell'ing. Pellegrino.

1572, 25 agosto — Sono già eseguiti e in via di compimento i disegni per gli stalli del coro del Duomo di Milano.

1576, 23 gennaio — Esame dei disegni degli angeli da porsi intorno al coro del Duomo di Milano.

1579, 26 ottobre — Esecuzione di 35 grandi disegni con le storie di S. Ambrogio per i sedili del coro del Duomo di Milano.

1596, 27 maggio — Muore.[1]

---

[1] Bibliografia: *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, Milano, 1881, vol. IV; GIANPIETRO ZANOTTI, *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò Abbati esistenti nell'Istituto di Bologna*, Venezia, 1756; F. MALAGUZZI VALERI, *Pellegrino Pellegrini e le sue opere in Milano*, pp. 6 e 12, Milano, 1901; G. MERZARIO, *I maestri comacini*, pp. 588-93, Milano, 1893; A. VENTURI, in *Storia dell'Arte italiana*, vol. IX, parte sesta.

Fig. 391 — Ancona, Loggia dei Mercanti. Pellegrino Tibaldi: Porta in legno. (Fot. Ceccato).

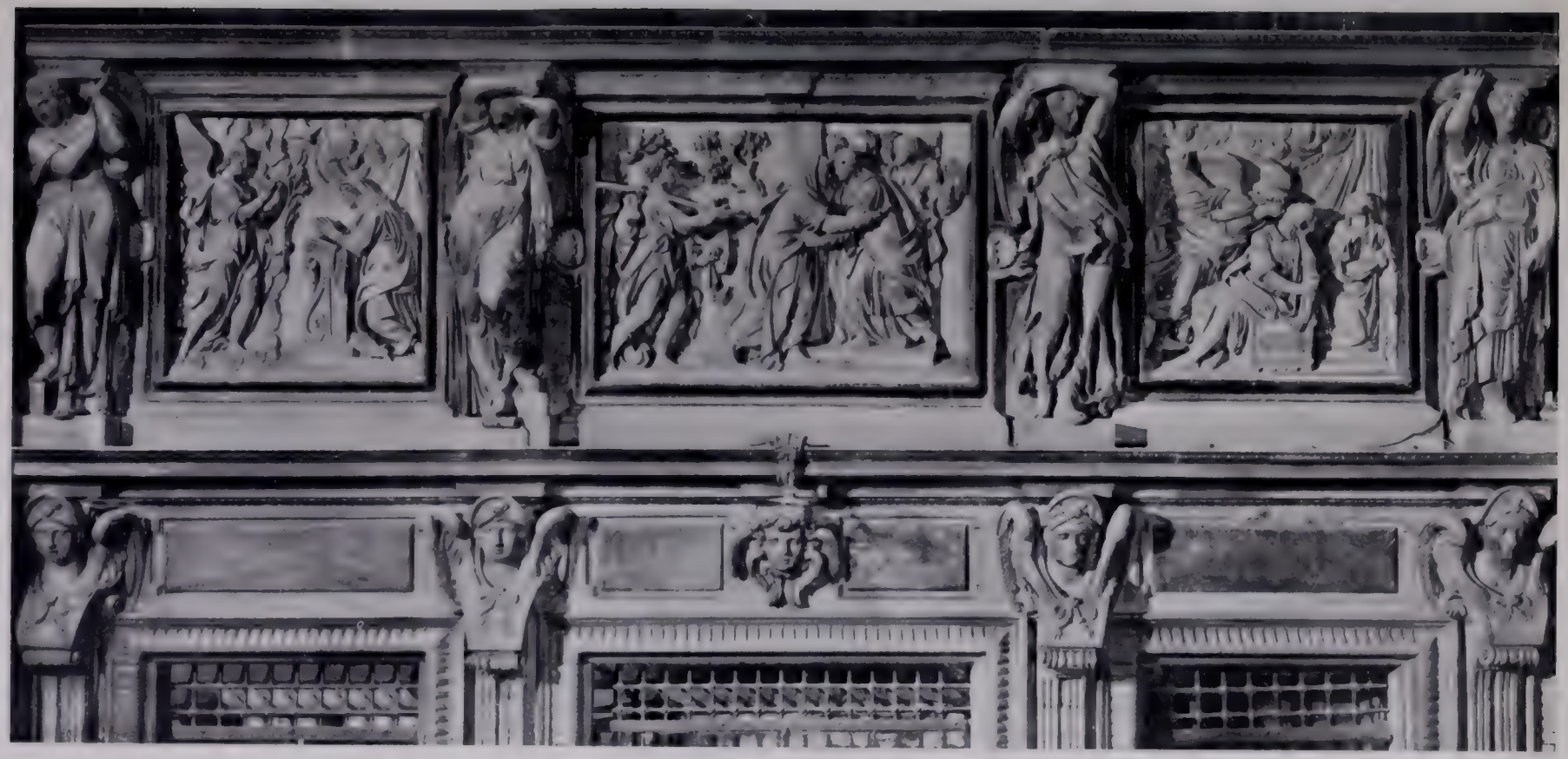


Fig. 392 — Milano, Duomo. Pellegrino Tibaldi: Disegno degli angioli nel tornacoro.
(Fot. Alinari).

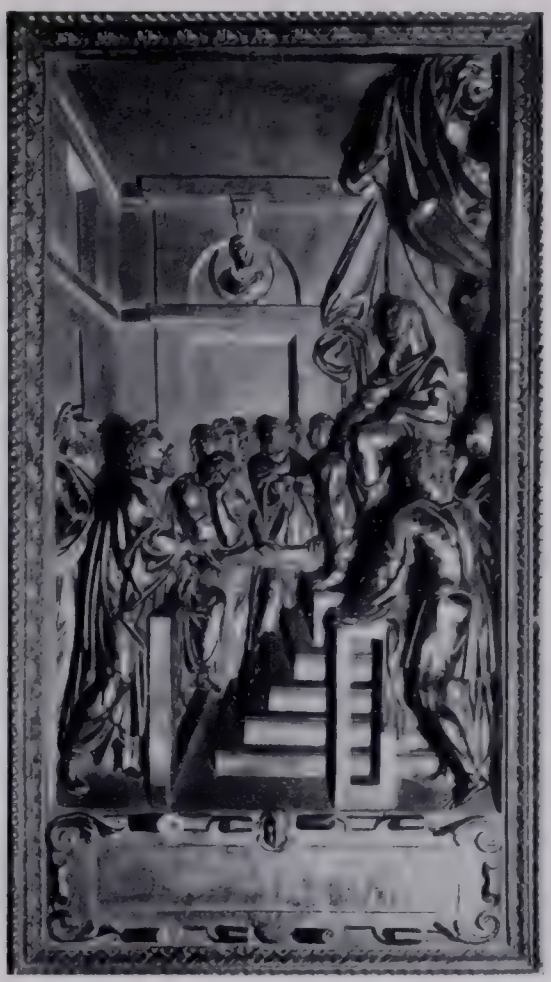
* * *

Pellegrino Tibaldi, che abbiamo studiato come decoratore principe, e che studieremo come architetto trasformatore di Milano

Figg. 393-394 — Milano, Duomo
Pellegrino Tibaldi disegnatore, Brambilla *junior* modellatore: Fatti della *Vita di Sant'Ambrogio*.
(Fot. Lissoni).

cinquecentesca, lavorò probabilmente in istucco a Roma, nella sua prima giovinezza, su cartoni di Daniele da Volterra; ma a Bologna, ad Ancona, a Loreto, a Milano, all'Escuriale, il frescante non lasciò allo stucco troppo libero spazio. Egli disegnò agli intagliatori, agli stuccatori, ai marmorari, i modelli, tutt'intento a guardare come dall'alto l'opera sua crescere, svolgersi, compiersi per il lavoro concorde, unito, di tanti industri operai. Nella loggia dei Mercanti ad

Ancona, il portone intagliato ci mostra come il Tibaldi sapesse arricchirlo, dargli grandezza solenne, con la cimasa dove i genî tengon la cartella dello stemma anconitano, con le mensole e i cippi di qua



Figg. 395-396 — Milano, Duomo.
Pellegrino Tibaldi disegnatore, Brambilla *junior* modellatore: Fatti della *Vita di Sant'Ambrogio*.
(Fot. Lissoni).

e di là dagli specchi incorniciati e dalle grandi adorne cartelle arrotolate (fig. 391). A Milano, Pellegrino Tibaldi non si dà tregua, disegna ed eseguisce i due angioli in metallo reggenti il tabernacolo da lui divisato per il Duomo, disegna i candelabri o le torciere per il Duomo stesso, da eseguirsi e fondersi a Venezia, conduce a termine sessantaquattro quadri in disegno per gli stucchi dello scurolo del Duomo, le grandi composizioni delle storie di Sant'Ambrogio per

gli stalli del coro, gli angioli da porsi intorno al coro. Gli angioli, che nel tornacoro separano i riquadri con le istorie di Maria, sovrapposti alla cornice, sotto cui teste angeliche diademate fan da modi-

Figg. 397-398 — Milano, Duomo.
Pellegrino Tibaldi disegnatore, Brambilla *junior* modellatore: Fatti della *Vita di Sant'Ambrogio.*
(Fot. Lissoni).

glione (fig. 392), son veramente notevoli per il loro variato atteggiamento di cariatide, e il loro slancio. Ma se i marmorari attutirono la grande feconda arte del Tibaldi, gl'intagliatori degli stalli, nell'interpretare il segno di lui, furon più ligi al suo pensiero: figure, edifici dei fondi, tutto, nei rilievi della vita di S. Ambrogio, è condotto mirabilmente, costruito con sicurezza nello spazio, entro perfetti scenari (es. figg. 393-402). Son riquadri ove il senso costruttivo

del Tibaldi si dimostra appieno in tante piccole, eppur grandi, monumentali, vive, ricostruzioni storiche. Esecutore dei disegni di Pellegrino fu principalmente Francesco Brambilla il giovane, che lo

Figg. 399-400 — Milano, Duomo.
Pellegrino Tibaldi disegnatore, Brambilla *junior* modellatore: Fatti della *Vita di Sant'Ambrogio*.
(Fot. Lissoni).

continuò anche quando il direttore delle rinnovazioni del Duomo, l'architetto della città e del governo di Milano, l'artista caro al Cardinal Carlo Borromeo, che portò la sua impronta anche fuori della città, a Rho, Novara, Pavia, Vercelli, ecc., fu chiamato in Ispagna. Parla di lui il duomo milanese, negli altari, nel Battistero, nella parete interna della facciata, nell'altar maggiore, negli scanni, nello scurolo, nel tornacoro, ovunque.

Figg. 401-402 — Milano, Duomo.
Pellegrino Tibaldi disegnatore, Brambilla *junior* modellatore: Fatti della *Vita di Sant'Ambrogio.*
(Fot. Lissoni).

## FRANCESCO BRAMBILLA Junior

1560, 3 agosto — Gli viene allogato uno dei quadri mancanti all'ornamento dell'organo del Duomo di Milano.

1565, 3 dicembre — È ripresa la costruzione della porta laterale del Duomo verso Compito, sopra modello dello scultore Brambilla.

1566, 7 agosto — Esecuzione del piedistallo della statua di Papa Pio IV nel Duomo di Milano.

1572, 11 dicembre — A Francesco Brambilla è dato l'incarico dei modelli per l'ornamento dei nuovi altari del Duomo di Milano.

1573, 18 giugno — Gli vengono commessi piccoli modelli in terra di santi e martiri per il coro del Duomo di Milano.

1573, 28 novembre — Esecuzione di venti modelli per la decorazione del coro del Duomo.

1574 8 maggio — Esecuzione di 57 modelli.

1575, 8 febbraio — Termine degli stucchi nello *Scurolo* del Duomo.

1575, 18 giugno — Esecuzione di 19 modelli per il coro del Duomo.

1576, 16 settembre — Esecuzione di 11 modelli.

1580, 7 luglio — Esecuzione di un modello di quattro angeli in creta per la cinta del coro.

1582, 30 maggio — Sono eseguiti vari modelli: uno per la Cacciata di Teodosio imperatore da parte di S. Ambrogio; due modelli d'angeli per la cinta del coro; un modello con la Predica di S. Ambrogio a Teodosio; un modello con la Negazione di una grazia all'ambasciatore di Teodosio; un altro di un angelo per la cinta del coro; due con la Domanda d'assoluzione da parte dell'imperatore Teodosio e con la Concessione dell'assoluzione; un modello con la Sottoscrizione dell'editto richiesto a Teodosio da S. Ambrogio; e ancora uno con l'Espulsione di Teodosio dalla Messa.

1583, 28 marzo — Esecuzione d'un modello per la Disputa di S. Ambrogio con due dotti del Levante, sempre per il Duomo di Milano.

1583, 17 settembre — Esecuzione di due modelli di statue di Patriarchi.

1584, 6 marzo — Esecuzione del modello di S. Tecla.

1584, 30 marzo — Esecuzione del modello di un Patriarca.

1585, 10 gennaio — Francesco Brambilla lavora per il Re di Spagna.

1585, 10 febbraio — Esecuzione d'una fascia sotto il petto del busto di S. Tecla, in terracotta, e integrazione di panni dietro, oltre alla soppressione del piedistallo.

1585, 29 aprile — Esecuzione d'un modello di terra, con la Consegna di due figli di Teodosio a S. Ambrogio, per le sedie del coro del Duomo di Milano.

1585, 27 novembre — Esecuzione d'un modello per una statua di marmo di S. *Paolo* da porre all'altare di S. Tecla nel Duomo di Milano.

1586, 6 dicembre — Esecuzione di due modelli raffiguranti S. Gervasio e S. Protasio per il Duomo di Milano.

1586, 17 dicembre — Esecuzione di un modello per la statua di S. Stefano.

1589, 20 marzo — Esecuzione di quattro modelli, per statue di S. Pelagia, S. Candida, S. Nabor e S. Eufemia.

1589, 18 dicembre — Esecuzione di quattro modelli per i « termini » che vanno sotto la Sacristia dei signori ordinarj.

1590, 22 maggio — Esecuzione di due modellini di cera di un profeta e di un dottore della Chiesa.

1591, 25 febbraio — Esecuzione di due modelli per la statua di S. Cristina e per il « termine della ferrata » di S. Agnese e S. Tecla.

1591, 20 maggio — Esecuzione dei modelli per i rilievi di S. Gregorio trascinato dai soldati fuor della chiesa e di S. Ambrogio in orazione mentre i leopardi sbranano gli uomini in teatro.

1591, 22 giugno — Esecuzione di tre modelli di dottori della Chiesa per « li termini del lettorino ove si predica » nel Duomo di Milano, e di un modello per la cornice del coro.

1591, 23 agosto — Esecuzione d'un modello per la Confessione di un penitente fatta da S. Ambrogio e di due modelli delle statue di S. Valeria e S. Anatolia.

1592, 26 gennaio — Esecuzione del modello di S. Felice e della statua di S. Timoteo.

1592, 6 aprile — Modella le statue dei quattro dottori della Chiesa.

1592, 15 giugno — Esecuzione dei modelli delle figure di S. Simetrio, di un prete pastore, per l'altare di S. Prassede, di modelli per le statue dei Ss. Simpliciano, Pio papa, Calimero e Dionisio.

1592, 28 settembre — Esecuzione dei modelli dei quattro dottori della Chiesa da mettere sotto il « novo lettorino ».

1593, 25 gennaio — Esecuzione di due modelli di S. Eustorgio arcivescovo e di S. Satiro pellegrino.

1593, 26 febbraio — Esecuzione di due modelli di S. Barnaba e di Gesù Cristo, « che va fatto di legno per mettere sopra l'organo ».

1593, 17 aprile — Esecuzione di due modelli di S. Ambrogio e S. Agostino « per mettere sotto il lettorino ».

1594, 15 gennaio — Esecuzione di tre modelli in cera, di S. Anna, S. Giovanni Evangelista e S. Gioseffo.

1594, 1 marzo — Esecuzione di tre modelli di S. Gioachino, S. Maria Cleofe, e di uno per un termine della facciata di S. Prassede.

1594, 2 aprile-1 agosto — Lavora intorno alla cera della forma di S. Am-

brogio e al modello di S. Agostino, da gettare in metallo, e che va posto sotto il pulpito dove si predica.

1594, 4 novembre — Esecuzione di due modelli in cera di Isach e Jacob.

1594, 20 dicembre — Esecuzione di tre modelli in cera di David, Abraham e Salomone, per l'altare di S. Gioseffo.

1595, 20 febbraio — Esecuzione di quattro modelli di S. Barnaba, S. Smiglinoso, S. Agostino, per statue in legno sopra l'organo nuovo e per una statua in marmo sopra l'altare di S. Gioseffo.

1595, 20 luglio — Esecuzione di tre modelli di S. Policarpo, S. Ignazio, S. Jacopo Minore e S. Jacopo Maggiore per l'altare di S. Giovanni Evangelista.

1595, 20 novembre — Lavora ai modelli di S. Gregorio e S. Jeronimo per il « nuovo lettorino ».

1595, 22 dicembre — Esecuzione di due modelli di S. Policarpo episcopo e di S. Onesimo vescovo per l'altare di S. Giovanni Evangelista.

1595, 31 dicembre — Esecuzione dei modelli di S. Barnaba, S. Sempliciano e S. Agostino per tre statue del coro.

1596, 4 giugno — Esecuzione di due modelli di terra con S. Ambrogio che comunica uno zoppo e con S. Ambrogio a letto.

1596, 8 giugno — Esecuzione di due modelli di S. Pietro pontificato e di S. Novè per gli altari.

1596, 13 agosto — Esecuzione di un modello con S. Ambrogio ammalato.

1596, 19 dicembre — Esecuzione di due modelli col Cenacolo e il Crocefisso che parla a S. Giovanni.

1597, 10 gennaio — Esecuzione di due modelli di S. Pietro e di un angelo per l'altare di S. Agata.

1597, 4 febbraio — Esecuzione di due modelli di S. Cristina e S. Lucia per l'altare di S. Agata.

1597, 12 marzo — Esecuzione di due modelli di S. Damaso e S. Cornelio.

1597, 4 maggio — Esecuzione del modello di S. Agatone papa per l'altare di S. Agata.

1597, 2 giugno — Esecuzione di due modelli in terra per rilievi raffiguranti la Comunione di uno zoppo da parte di S. Ambrogio e la visita di gentiluomini a S. Ambrogio malato.

1597, 27 giugno — Esecuzione di un modello in cera di S. Gregorio per l'altare del Paranchino.

1597, 13 agosto — Esecuzione di un modello di terra con la Comunione di S. Ambrogio ammalato.

1597, 23 agosto — Esecuzione di un modello di cera per S. Radegonda.

1597, 3 settembre — Esecuzione di un modello di S. Mauro monaco.

1597, 11 settembre — Esecuzione di modelli di S. Damaso, S. Cornelio, S. Gregorio, S. Radegonda, S. Mauro monaco.

1597, 12 ottobre — Esecuzione di un modello in cera di S. Scolastica.

1597, 22 dicembre — Esecuzione di modelli con la morte di S. Ambrogio e il Battesimo del Catecumeno.

1598, 24 gennaio — Esecuzione di un modello di S. Germano vescovo e S. Sabino vescovo.

1598, 26 gennaio — Ordine di fare due angioli in bronzo per l'altar maggiore secondo il disegno del Brambilla.

1598, 20 febbraio — Esecuzione di due modelli, relativi alla figura di S. Placido monaco e martire e alla storia di S. Ambrogio in punto di morte, bene accolto da Cristo, per le sedie del Coro.

1598, 19 marzo — Esecuzione del modello di S. Ambrogio ammalato sotto ad un portico, e di S. Ambrogio in un cataletto con una stella sopra il suo corpo.

1598, 6 maggio — Esecuzione di un modello di S. Agatone papa per l'altare di S. Agata.

1599, 9 febbraio — Esecuzione del modello della statua di S. Satiro per gli altari.

1599, 17 febbraio — Esecuzione delle sette statue di stucco sopra l'arco trionfale alla porta maggiore del Duomo per la venuta della « Serenissima regina di Spagna ».

1599, 16 marzo — Esecuzione dei tre modelli di S. Timoteo, S. Nazaro e S. Isaia profeta.

1599, 1 aprile — Esecuzione dei modelli delle statue di S. Felice e S. Celso.

1599, 16 giugno — Esecuzione di sei modelli di figure, tre per ciascun organo.

1599, 22 novembre — Viene decretata una lapide a ricordo di Francesco Brambilla scultore.

Fig. 403 — Milano, Duomo. Brambilla *junior*: Peduccio della statua di *Pio IV*. (Fot. Lissoni).

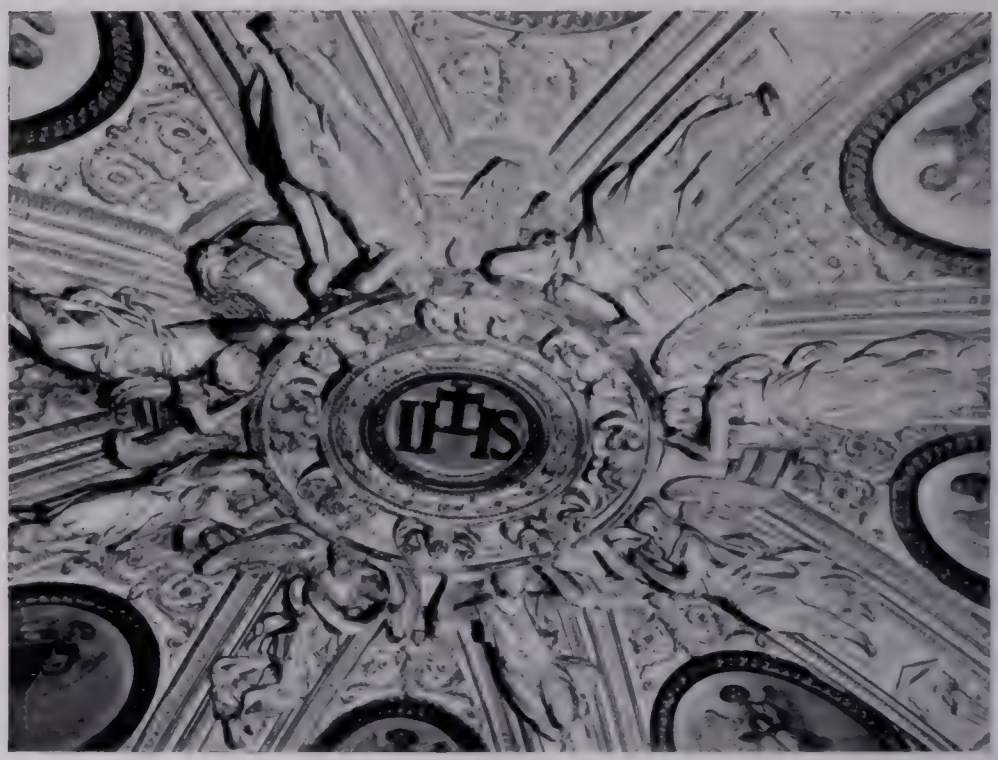



Fig. 404 — Milano, Duomo. Brambilla *junior*: Stucchi dello scurolo. (Fot. Lissoni).

1599, 16 dicembre – Epitaffio accanto alla cappella della Madonna dell'Albero.

Francisco Brambillae
Celeberrimo protoplastae
Qui fingendis huius templi archetypis
Per annos LX operam dedit
Praefecti Fabricae
Officii Memores P.
MDXCIX.[1]

* * *

Francesco Brambilla iunior fu l'esecutore dei disegni di Pellegrino Tibaldi, il suo braccio destro. Prima che questi fosse nominato

[1] Bibliografia: THIEME BECKER, *Allgemeines Lexicon des bildenden Künstler*, p. 522, Band V., Leipzig, 1910; *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, vol. IV, Milano, 1881; U. NEBBIA, *La scultura del Duomo di Milano*, pp. 195-196, 199-200, 262, Milano, 1910; S. VIGEZZI, *La scultura lombarda nel Cinquecento*, pp. 93 e 105, Milano, 1929.

Fig. 405 — Milano, Duomo. Brambilla *junior*: Stucchi dello scurolo. (Fot. Lissoni).

Fig. 406 — Milano. Duomo. Brambilla *junior*: Busto di *Santa Tecla*.
(Fot. Lissoni).

architetto del Duomo di Milano, eseguì nel 1566 il peduccio della statua di *Pio IV* nel Duomo stesso (fig. 403), non troppo bene ideato con figure sopra erme, tra cartelle, volute, stemmi, festoni, che in basso

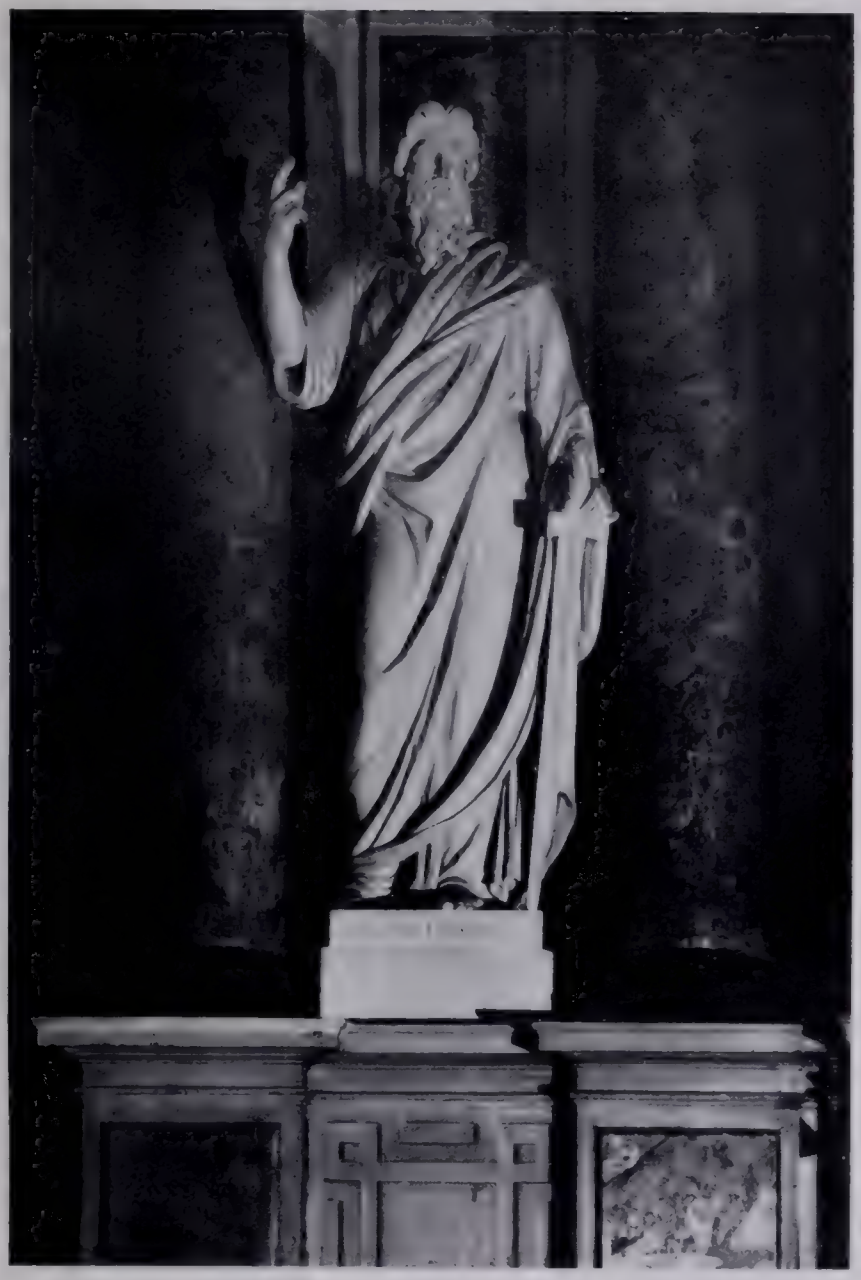


Fig. 407 — Milano, Duomo. Brambilla *junior*: *San Paolo*.
(Fot. Lissoni).

s'assottigliano, sminuiscono, in alto s'allargano e s'espandono. Il decoratore è incerto, le erme divengono trampoli, le volute girano, una cartella fa stranamente da fondo a un vecchio barbuto tra i genî alati. Ma ecco che giunge il Tibaldi a Milano; e il Brambilla si fa sicuro nel suo operare. Generalmente, egli modella in cera e in

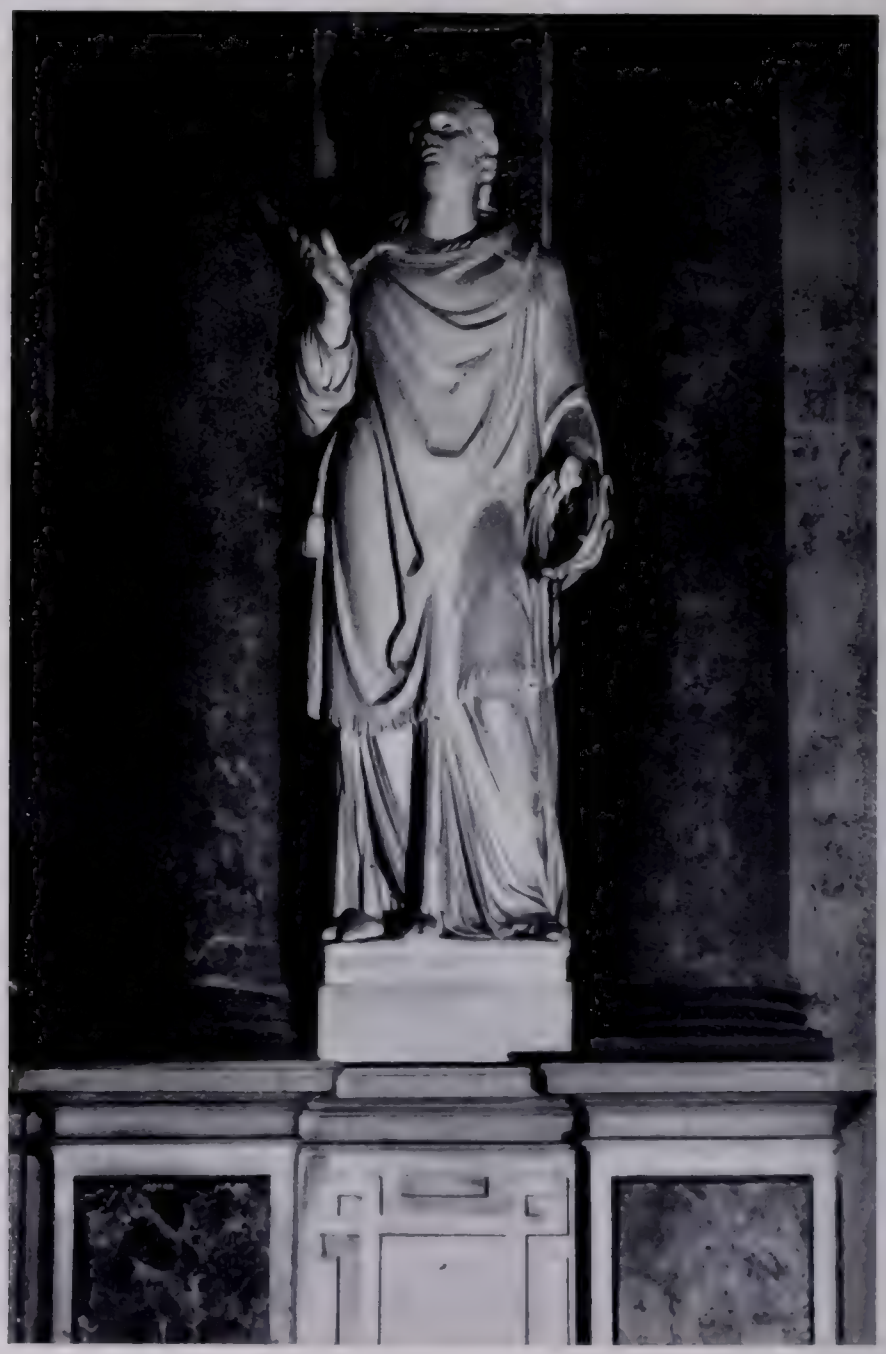


Fig. 408 — Milano, Duomo. Brambilla *junior*, *Santo Stefano*.
(Fot. Lissoni).

creta, traduce il disegno dell'architetto e pittore. Con tale scorta fa i modelli per i nuovi altari del Duomo, eseguisce o dirige il lavoro degli stucchi nello scurolo, tra gli altri quello della volta (fig. 404),

Fig. 401 — Milano, Duomo. Brambilla *junior*: *Nascita di Maria*.
Fot. Lissoni.

dove, intorno al laureato monogramma di Cristo, inarcano le ali i cherubi e puntan le braccia gli angioli, memori del soffitto vaticano con la danza delle Ore. Non hanno l'agilità, la flessuosità, il volo, come in questo prototipo: si son fatti più grandi e forti; hanno più corpo e peso. Ma i gagliardi, nel sostenere la celeste ruota, mostrano tanto studio nella loro disposizione a raggi, tanta vivezza nel loro

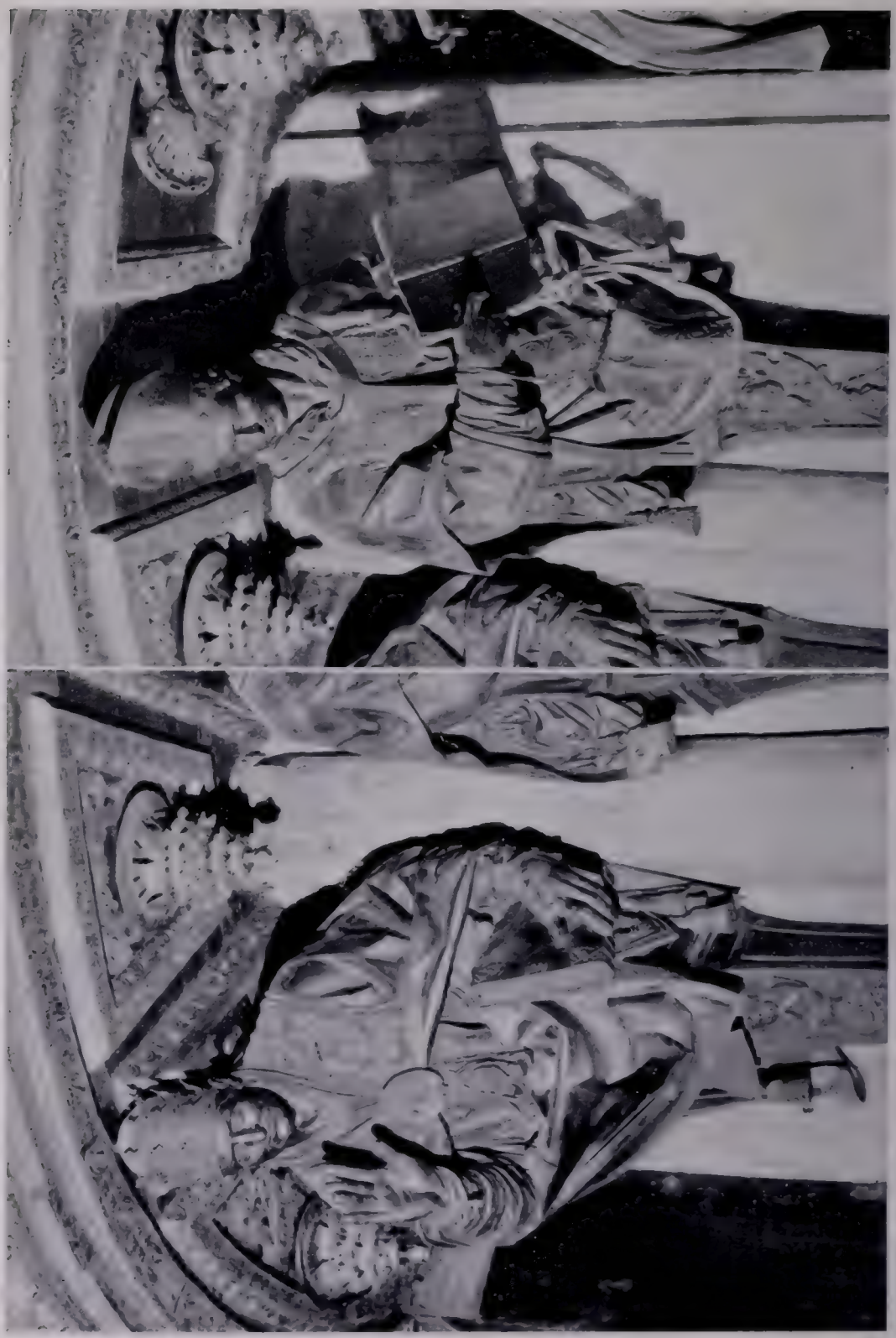
Fig. 410 — Milano, Duomo. Brambilla *junior*: *Adorazione dei Pastori*.
(Fot. Lissoni).

variato atteggiamento, tanto decoro, da renderci ammirati dell'arte del Tibaldi e della traduzione del Brambilla, che in tutti gli stucchi dello scurolo del Duomo milanese si palesa maestro (fig. 405).

Altrettanto, nell'intagliare le istorie di Sant'Ambrogio, o meglio nel darne i modelli agli intagliatori, mostra di sentire la forte costruttività dell'architetto, il suo fare largo e sicuro. Egli s'adopera

Fig. 411 — Milano, Duomo. Brambilla *junior*: Pulpito di destra (disegno). (Fot. Gatti).

in tutto; è indispensabile ai fabbricieri per statue di santi e martiri, per angeli della cinta del Duomo, per figure di Patriarchi, per reliquiari, ad esempio quello del busto di *Santa Tecla* (fig. 406). La padronanza acquistata sotto gli ordini del Tibaldi, anche quando questi si recò in Ispagna, continuò e s'accrebbe anzi nello spiegamento di una attività stragrande.



Figg. 412-413 — Milano, Duomo. Brambilla *junior*: *Due Dottori della Chiesa*.
(Fot. Lissoni).

Figg. 414-415 — Milano, Duomo. Brambilla *junior*: *Gli altri due Dottori della Chiesa.*
(Fot. Lissoni).

Figg. 416-417 — Milano, Duomo. Brambilla *junior*: *Due simboli evangelici* nel pulpito di sinistra. (Fot. Lissoni).

Figg. 418-419 — Milano Duomo. Brambilla *junior*: *Gli altri due simboli evangelici* nel pulpito di sinistra.
(Fot, Lissoni).

Tra gli altri modelli, fece quello della statua di *San Paolo* (fig. 407), destinata all'altare di Santa Tecla nel Duomo (1585), e dell'altra di *Santo Stefano* (fig. 408) per lo stesso altare, figure, che nella traduzione in marmo, si mostrano di un discreto fallimagini. Anche i bassorilievi della *Natività della Vergine* (fig. 409) nell'altare della Madonna dell'Albero, e dell'*Adorazione dei Pastori* (fig. 410), mettono in evidenza come i traduttori sacrificassero i modelli, nel primo girando manieristiche curve in tutte le vestimenta, e forzando sottosquadri; nel secondo, riempiendo di figure massicce lo spazio, le quali contrastano con quelle dell'altro bassorilievo, contornate, strette nei contorni, assottigliate. L'opera d'arte passava in troppe mani, da quelle dell'inventore alle altre del modellatore e quindi dello scalpellino, per poter serbare la forza primitiva, lo spirito dell'ideatore e quello dell'interprete. Ma come il Brambilla iuniore valesse più di quanto appare nei marmi, si può vedere nei pulpiti da lui eseguiti, senza l'assistenza del Tibaldi. Grandi sono i pulpiti, a grandi curve eloquenti (fig. 411), intagliati nobilmente nei parapetti, con i quattro Dottori della Chiesa come telamoni nell'uno (1592), con i simboli evangelici nell'altro. Gettati in bronzo, serbano la forza dello scultore che li pensò, tengono della mano che li suggellò nella cera (figg. 412-419). Nell'anno 1599, ultimo di sua vita, lo scultore, che per sessant'anni s'era dedicato ad ornare la cattedrale milanese, eseguiva ancora modelli di statue per il suo popolo. Morto, fu ricordato con onore l'illustratore della vita e dei fasti di Sant'Ambrogio.

## ANDREA BIFFI

1593, 16 aprile — Esecuzione d'una statua di cherubino per gli altari del Duomo di Milano.

1594, 17 maggio — Esecuzione d'una statua di senatore romano.

1595, 15 luglio — Esecuzione d'una statua d'Abramo su modello del Brambilla.

1596, 26 aprile — Esecuzione d'una statua di Re David cominciata da Tomaso Bossi.

1596, 17 dicembre — Esecuzione d'una statua di Noè.

1597, 1 agosto — Esecuzione d'una statua di S. Cecilia.

1597, 11 settembre — Esecuzione di una statua di S. Rodegarda, iniziata da Michele Pristinaro.

1597, 10 dicembre — Esecuzione delle statue di S. Lucia, S. Radegonda e S. Germano, fatte per gli altari del Duomo di Milano.

1598, 24 febbraio — Termine della statua di S. Radegonda.

1598, 16 settembre — Termine della statua di S. Giordano vescovo

1598, 16 ottobre — Esecuzione della statua di S. Germano vescovo.

1599, 9 settembre — Termine della statua di S. Nazaro.

1600, 31 luglio — Esecuzione dei due modelli per le teste-reliquiario in argento di S. Cristina e S. Galdino.

1601, 20 dicembre — Esecuzione della statua di S. Satiro.

1602, 5 novembre — Esecuzione, con Pietro Antonio Daverio, di quattro statue di Virtù Cardinali per il sepolcro di S. Carlo Borromeo.

1603, 15 aprile — Termine della statua di S. Satiro.

1603, 22 settembre — Esecuzione di due modelli per le teste d'argento di S. Mona e S. Massimo.

1603, 1 dicembre — Esecuzione del modello del ritratto in bronzo di S. Carlo Borromeo.

1604, 27 agosto — Termine della statua di S. Barnaba.

1605, 11 agosto — Incarico d'eseguire i modelli per le statue della facciata del Duomo di Milano.

1605, 25 agosto — Termine della statua di Giosuè.

1606, 20 giugno — Termine dei modelli per la facciata del Duomo di Milano.

1606, 16 novembre — Termine della statua del Profeta Mosè.

1607, 14 dicembre — Esecuzione della statua del Profeta Daniele.

1608, 29 aprile — Esecuzione della statua d'un angiolo e di Tobia.

1608, 11 dicembre — Esecuzione delle statue di Raffaele e di Tobia.

1609, 5 settembre — Termine delle statue di Tobia e di Raffaele.

1610 — Si dispone che al Biffi e a M. Antonio Prestinari sia dato l'incarico di far modelli di statue per il Duomo di Milano.

1610, 9 febbraio — Esecuzione dei modelli di cera per la facciata.

1610, 13 marzo — Esecuzione della statua di Isaia.

1610, 30 ottobre — Esecuzione di due modelli per S. Lazzaro vescovo e S. Onorato, da dare a Gio. Battista Ascona e Gaspare Vismara.

1611, 26 gennaio — Termine del busto in bronzo con la mitra e l'effigie di S. Carlo Borromeo, da porsi dietro al Coro.

1611, 2 marzo — Esecuzione d'un modello della statua di S. Caterina per il maestro Gio. Pietro Lasagna.

1611, 29 aprile — Termine della statua di S. Alessandro.

1611, 5 agosto — Esecuzione di due modelli, di S. Pietro per Gaspare Vismara, e di S. Natale arcivescovo per Gio. Battista Ascona.

1611, 2 dicembre — Termine della statua di Isaia Profeta.

1612, 7 maggio — Esecuzione dei modelli di terra per le figure da porsi sulla nuvola del S. Chiodo.

1612, 22 ottobre-1615, 22 novembre — Esecuzione in marmo di Carrara del rilievo con la *Presentazione*, da porsi intorno al coro del Duomo di Milano.

1614, 6 maggio — Esecuzione della statua di Geremia.

1614, 13 dicembre — Esecuzione dei modelli di S. Agnese per lo scultore Vismara e di S. Agostino per lo scultore Pietro Antonio Daverio.

1615, 29 marzo — Esecuzione dei modelli di S. Cirino di Pietro Lasagna e di S. Cristina Vergine e martire di Gaspare Vismara.

1615, 27 novembre — Termine della statua d'Ezechia, da porre nell'incassatura della cinta del Coro.

1616, 4 febbraio — Esecuzione del rilievo con l'*Annunciazione* e del secondo profeta.

1616, 31 maggio — Esecuzione di 40 modelli di cera rossa per gli archi della gloria d'Angioli attorno la cappella della Madonna dell'Arbore.

1617, 25 gennaio-1618, 18 settembre — Esecuzione del rilievo della *Visitazione*.

1617, 16 dicembre-1618, 20 agosto — Esecuzione dei modelli della soffitta d'argento al sepolcro di S. Carlo, e degli angioli, pure d'argento, per il SS. Sacramento nel Duomo di Milano.

1618, 30 aprile-1620, 26 marzo — Esecuzione del rilievo della *Purificazione*.

1618, 22 dicembre — Elezione a protostatuario.

1619, 9 febbraio — Conferma dell'incarico di addetto al servizio della fabbrica del Duomo di Milano.

1620, 3 aprile — Termine del rilievo della *Circoncisione*.

1620, 1 ottobre — Termine del rilievo dell'*Ascensione*.

1620, 11 dicembre — Esecuzione del bassorilievo di Nostro Signore sopra la facciata.

1621, 26 maggio-1622, 31 agosto — Esecuzione del rilievo dell'*Assunzione*.

1622, 25 maggio-1626, 23 marzo — Esecuzione del rilievo della *Disputa nel Tempio*.

1624, 24 aprile-1627, 24 marzo — Esecuzione del rilievo della *Fuga in Egitto*.

1627, 22 febbraio — Esecuzione di figure e altri ornamenti in cera, sopra i modelli di legno dell'intagliatore Claudio Mangone, per il lavatoio della sacrestia delle Messe nel Duomo di Milano.

1627, 3 dicembre-1629, 10 dicembre — Esecuzione del rilievo del *Transito di Nostra Signora*.

1629, 13 febbraio-1630, 2 marzo — Esecuzione di un Dio Padre in marmo per l'arco della cappella di Nostra Signora nel Duomo di Milano.

1629, 22 dicembre — Esecuzione di cinque modelli per i trofei delle porte piccole e della cartella con cherubino sui pilastri di tali porte, nel Duomo di Milano.

1630, 9 aprile — Esecuzione dei pezzi di trofei in cera per le porte piccole della nuova facciata del Duomo di Milano.

1630, 23 aprile — Esecuzione del rilievo con le Storie di Re Assuero per uno dei frontespizi delle porte piccole del Duomo di Milano.

1631 — Muore in Milano.[1]

* * *

Erede principale del Brambilla il giovane, fu Andrea Biffi, che, mentre quegli era in vita, eseguì in marmo parecchie statue, anche su modelli di lui, e, morto il plastico ufficiale del Duomo, lo sostituì nel modellar teste d'argento, statue per la facciata, il busto in bronzo di S. Carlo Borromeo da collocarsi dietro il coro del Duomo; e, oltre apprestar modelli a Gio. Battista Ascona, Gasparo Vismara, Gio. Pietro Lasagna, Pierantonio Daverio, fece rilievi per le istorie della Santa Vergine Maria intorno al coro. Si vedano ad esempio l'*Annunciazione* e la *Visitazione*, la *Circonci-*

[1] Bibliografia: THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, p. 18, Band V, Leipzig, 1910; *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, vol. IV-V, Milano, 1881-1883; U. NEBBIA, *La scultura del Duomo di Milano*, pp. 262-204-210, Milano, 1910.

Fig. 420 — Milano, Duomo. Andrea Biffi: *La Purificazione.*
(Fot. Alinari).

Fig. 421 — Milano, Duomo. Andrea Biffi: *La fuga in Egitto.*
(Fot. Lissoni).

Fig. 422 — Milano, Duomo. Andrea Biffi: *La disputa di Gesù nel tempio.*
(Fot. Lissoni).

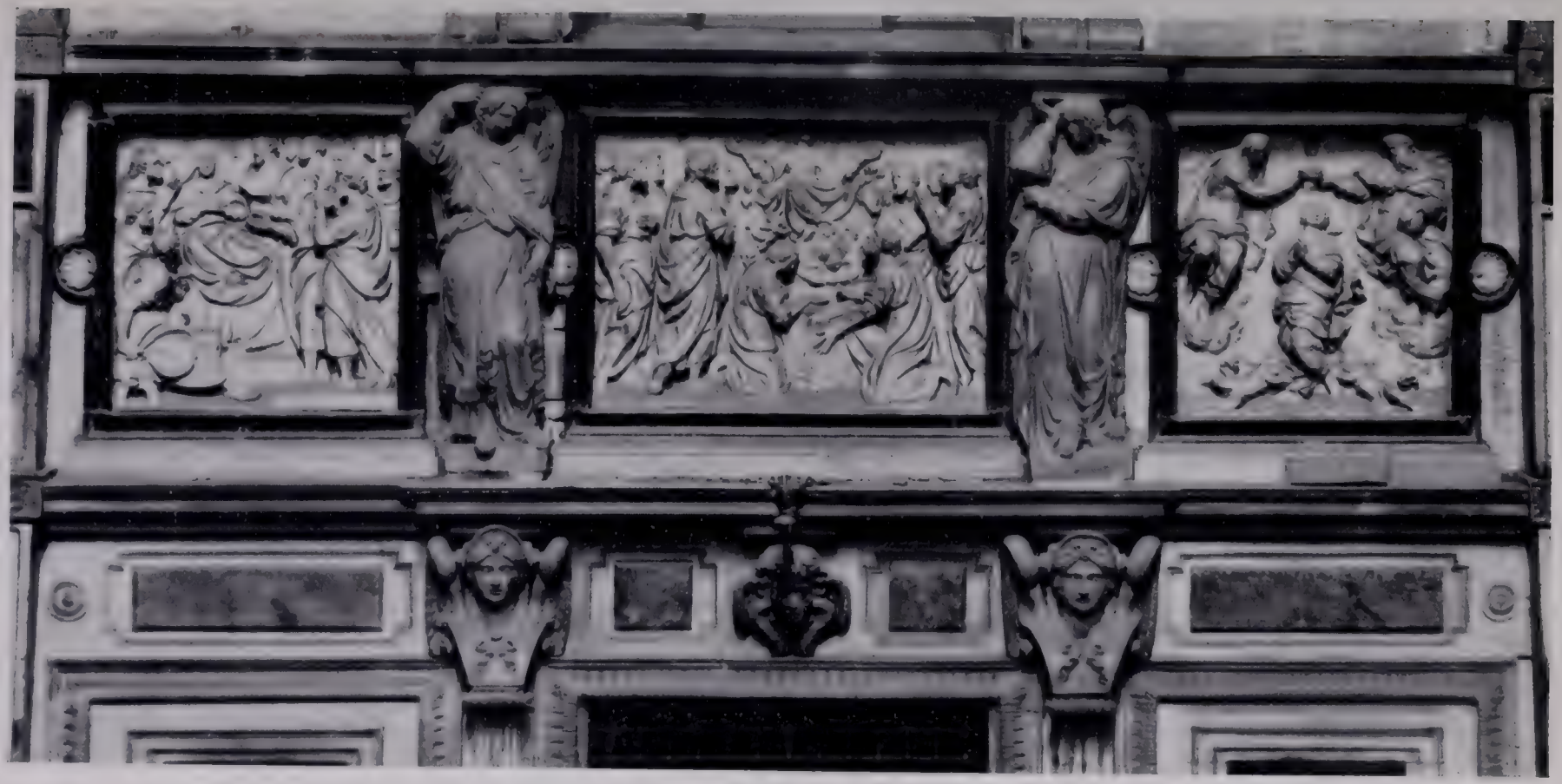


Fig. 123 — Milano, Duomo. Andrea Biffi: *Il transito di Maria* e l'*Assunzione*; G. Vismara: l'*Incoronazione*.
(Fot. Alinari).

*sione*, la *Fuga in Egitto*, la *Disputa nel tempio*, il *Transito della Vergine*, l'*Assunzione* (figg. 420-421-422-423). Le figure riempion troppo lo spazio, non rendono la distanza dei piani, son massicce, grosse, piene. Il movimento di luci e ombre è un po' alterno sulle figure, lo sguscio in luce si contorna d'un cordone d'ombra, o l'incavo scuro si limita d'una riga luminosa; ma tutto questo mostra il manierismo lombardo, un movimento quasi meccanico, pesante, lo spazio assiepato, senz'aria. Edifici, paesaggi, alberi di palma spioventi, rami distesi di quercia, diventano tutt'uno con gli animali e le persone; e gli angioli tra i riquadri, gli angioli cariatidi, prendono un aspetto di maturità colossale. Era mancato lo slancio del Tibaldi, il suo senso costruttivo; e la scultura cadeva, gonfia d'adipe. Il barocco s'avvicinava per arieggiare i rilievi, per scuoterli dal torpore, ma la tradizione rimaneva, come vecchia palude mortifera, intorno ai tagliapietra lombardi.

## MARCO ANTONIO PRESTINARI

1605, 26 agosto — Gli è pagato il saldo per una statua di marmo eseguita a conto della Fabbrica del Duomo, « secondo il modello di S. Ambrogio », e debitamente collaudata.

1606, 30 maggio — La Fabbrica del Duomo decide che il P. « accedat de praesenti ad montem Vallisstronae, jurisdictionis illustrissimorum dominorum Borromeorum, ad smussandum lapides marmoreos jam excavatos pro fabrica altaris Sanctae Praxedis in ipsa ecclesia conficiendi ».

1607, 6 luglio — È pagato dalla Fabbrica del Duomo per la statua in marmo di S. Agapito, da lui terminata.

1608, 6 febbraio, 21 luglio-1609, 16 febbraio — Riceve acconti per il bassorilievo dell'altare di Santa Prassede, in corso d'esecuzione.

1609, 8 agosto — Attende, per la Fabbrica del Duomo, a scolpire la statua e la storia a bassorilievo per l'altare del B. Carlo Borromeo.

1610, 3 giugno — La Fabbrica dispone che nessuno scultore possa fare statua se non su modelli forniti da G. A. Biffi e M. A. Prestinari.

1610, 9 giugno-9 dicembre — Acconti per la statua di S. Mamete.

1611, 4 febbraio — Il P. riceve il saldo per aver compiuto la statua suddetta destinata al Duomo.

1611, 8 agosto — Il P. è sollecitato a terminare l'ancona marmorea dell'altare di S. Prassede.

1612, 28 febbraio-1612, 17 maggio — Riceve altri acconti per l'ancona di Santa Prassede.

1612, 10 dicembre — Terminata l'ancona, il P. sollecita il collaudo di essa.

1612, 20 dicembre — Gli viene pagato il saldo.

1614, 30 giugno — Lavora al bassorilievo con la *Natività della Vergine* per la recinzione del coro del Duomo.

1616, 4 febbraio — Riceve acconti per il bassorilievo con lo *Sposalizio della Vergine*, pure per il recinto del coro, e per la statua del Re Salomone da porsi nella cappella della Madonna dell'Albero.

1616, 28 giugno — È pagato per aver « fabbricato » la *Natività della Vergine* ed il *Re Salomone*.

1618, 17 marzo — Risulta terminato il bassorilievo con lo *Sposalizio della Vergine*.

1618, 18 ottobre — Gli sono accordati acconti per il bassorilievo raffigurante la *Visione di San Giuseppe* — destinato alla recinzione del coro — « quale è abbozzata di minuto », e per la terza porzione della gloria angelica, « quale ancora è a buon termine », da porsi nella cappella dell'albero.

1619, 9 febbraio — È riconfermato con altri scultori al servizio della Fabbrica del Duomo.

1619, 15 giugno — Gli è pagato l'intero suo avere per la *Visione di San Giuseppe*.

1621, 1 marzo — La Fabbrica del Duomo, in seguito alla morte del P., delibera di far esaminare alcune opere lasciate incompiute dallo scultore.

1621, 30 marzo — Lo scultore G. A. Biffi e l'ingegnere A. M. Corbetta stimano le opere non finite del P., giudicando la Storia della *Natività* per il coro « fatta bene la metà » e i tre angioli della cappella dell'Albero « fatti per un quarto dell'opera ». (Le due opere furono ultimate rispettivamente da Giovanni Bellandi e Gio. Pietro Lasagna; cfr. gli Atti del 23 agosto 1623 e 20 dicembre 1624).

1621, 19 maggio — Si dà esecuzione alle disposizioni testamentarie del P.

---

NOTA: Il Nebbia [1] asserisce che il bassorilievo finito dal Bellandi non fu la *Natività* ma la *Visione di Giuseppe*. A ciò sembrano opporsi il testo della perizia in data 30 marzo 1621 e dell'atto 23 agosto 1623. [2]

[1] *La scultura nel Duomo di Milano*, Milano 1908, p. 205.

[2] Le notizie suddette sono tratte dagli *Annali della Fabbrica del Duomo*, Milano, 1883, vol. V.

* * *

Un altro maestro, che ebbe nome e la fiducia dei fabbricieri del Duomo di Milano, fu Marco Antonio Prestinari, che fece statue e bassorilievi. A lui e ad Andrea Biffi la fabbrica dette il privilegio o il monopolio di far modelli, e, può dirsi, che a Milano, per l'opera del Duomo, l'arte si burocratizzava. C'erano i maestri che davan prova d'abilità e ricevevano blocchi di marmo, dietro versamento di cauzione, alcuni autorizzati a modellare, altri autorizzati a riprodurre i modelli nella pietra, altri a collaudare l'esecuzione. Nel 1610, maestro di modellatura era designato, come abbiamo detto, il Prestinari, che scolpì alcuni rilievi della cinta del coro, come la *Natività della Vergine* e lo *Sposalizio*. I due rilievi mostrano un fare corsivo, una proporzione diminuita, che dà più libertà di moto e di atti alle figure (fig. 424).

Tra gli esecutori di statue, sin dal 1591, si trova indicato, negli annali della fabbrica del Duomo, un pittore venuto in gran fama, Giulio Cesare Procaccini, che s'occupò a scolpire le statue marmoree di *Santa Marcellina* (1592), di *Santa Eufemia* (1595), di *Sant'Ambrogio* (1599), per l'altare di Sant'Agnese (fig. 425). Gli fu più tardi affidato il bassorilievo della *Disputa di Gesù nel tempio* (1617), ma non dovette eseguirlo, certo non compierlo.[1] Il 18 aprile 1601 fu pagato per « duoi disegni da lui fatti della *Natività* e della *Presentazione al tempio di Nostro Signore*», per fornir modelli alle storie intorno al coro; ma certo, appena giunti al '600, Giulio Cesare Procaccini, datosi con impeto alla pittura, non trovò più tempo a scalpellare.

Altro tagliapietra fu Pietro Antonio Daverio, che scolpì statue conformi ai modelli ricevuti, tra i quali era quello d'Isacco patriarca per Francesco Brambilla.[2] Con Andrea Biffi eseguì le quattro statue delle Virtù cardinali per il sepolcro del Beato Carlo Borromeo.[3] Sotto i suoi scalpelli, s'ergono statue numerose di Santi

[1] *Annali della Fabbrica del Duomo*, Milano, 1881-83, vol. IV e V, 16 marzo-9 dicembre 1591, 14 settembre 1592, 13-15 gennaio e 22 marzo 1594; 19 ottobre 1595; 26 maggio-5 ottobre 1596; 26 maggio-7 giugno 1599; 3 luglio-6 luglio 1617; 18 febbraio 1619.

[2] *Annali della Fabbrica del Duomo*, vol. IV e V, Milano, 1881-1883, sotto la data 21 giugno 1595.

[3] *Idem*, sotto la data 5 novembre 1602.

Fig. 424 — Milano, Duomo. Prestinari: *Nascita della Vergine* e *Sposalizio*.
(Fot. Alinari).

Fig. 425 — Milano, Duomo. Giulio Cesare Procaccini: *Statua di Sant'Ambrogio.* (Fot. Lissoni).

e di Sante, di profeti e di patriarchi, anche una figura allegorica, l'*Eternità*, un termine da porsi al sepolcro di Pellegrino Tibaldi. [1] Lavorò

[1] *Annali della Fabbrica del Duomo*, 21 luglio 1598.

Fig. 126 — Milano, Duomo. Bellanda: *Deposizione.*
(Fot. Lissoni).

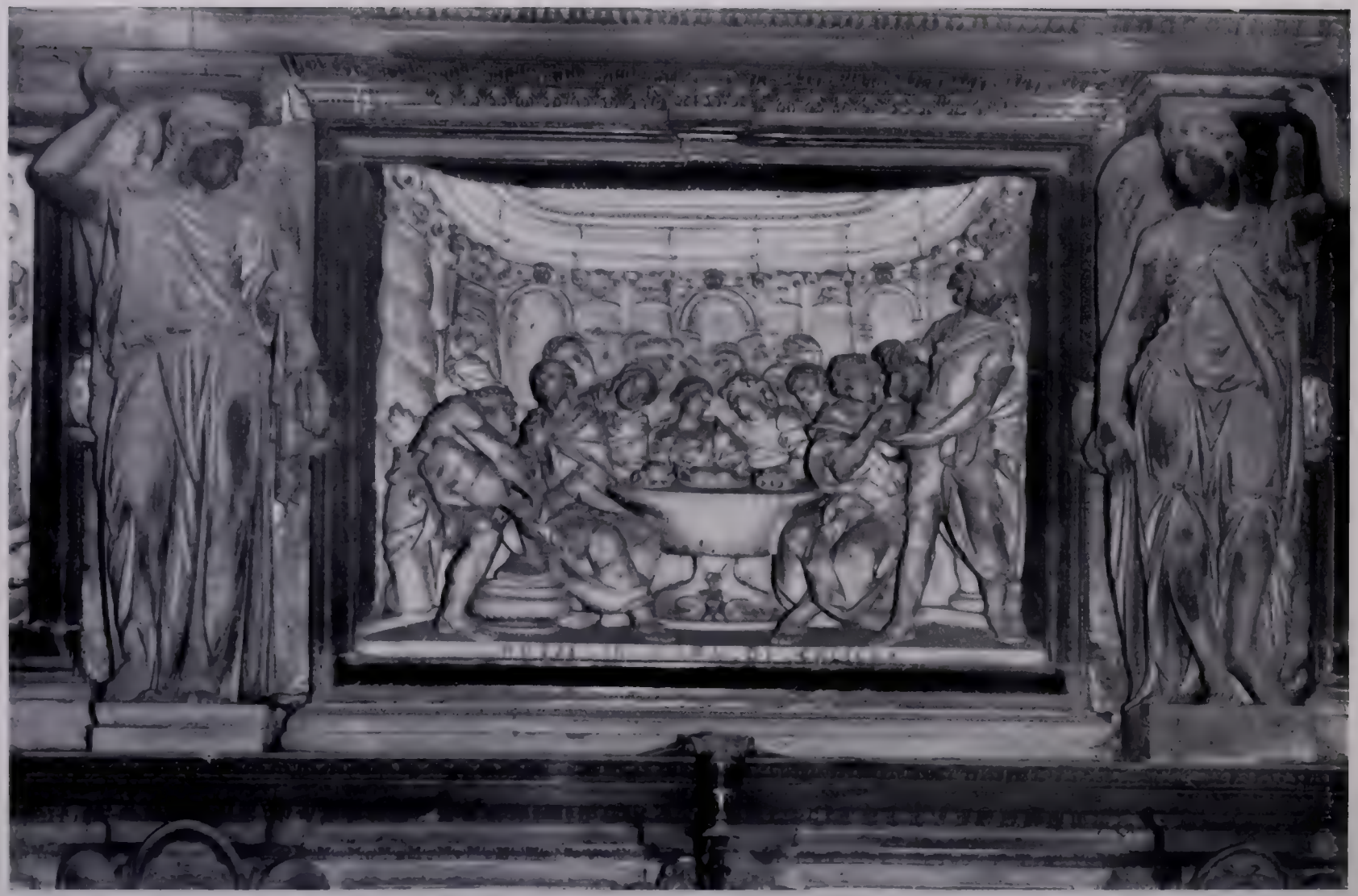


Fig. 427 — Milano, Duomo. Bellanda: *Nozze di Cana.*
(Fot. Lissoni).

per trentaquattr'anni alla fabbrica del Duomo.[1] Così Giovanni Bellanda, provata al venerando Capitolo la sua abilità, scolpì la statua di *Santa Cecilia* secondo le prescrizioni del Biffi,[2] i bassorilievi della *Pietà* (fig. 426) nella cinta del coro, e delle *Nozze di Cana* (fig. 427), entrambi con figure agitate, curve, piegate avanti e indietro, con architetture gonfie come i personaggi. Lavorò diciotto anni alla fabbrica.

Vien la volta di Gaspare Vismara e di Gian Pietro Lasagna, che iniziano il loro lavoro per la cattedrale milanese nel 1610: il primo continua sino al settembre 1651, il secondo viene eletto in suo luogo come protoscultore, e tiene il posto sino al 1658. Del primo può darsi un esempio con la *Incoronazione della Vergine* (fig. ant. 423).[3] Del Lasagna, secondo Carlo Torre[4], sono i due angeli sulla facciata di San Paolo a Milano, ai lati della *Conversione del Santo*, e gli altri angioli in alto, sul frontespizio della chiesa che, « tenendo spiegate l'ali rassembran voler trasportare nei cieli tutto codesto frontispizio, meritando più un seggio di stelle, che un soglio terrestre ».

---

[1] *Annali della Fabbrica del Duomo*, 7 luglio e 20 dicembre 1622.

[2] *Idem*, 26 maggio 1611; 30 giugno, 20 ottobre 1617; 10 maggio, 31 gennaio e 31 maggio 1619; 8 luglio e 14 dicembre 1621; 15 giugno 1622; 11 luglio 1626.

[3] *Idem*, 15 febbraio 1610-28 settembre 1651; 16 dicembre 1610-4 maggio 1658.

[4] CARLO TORRE, il *Ritratto di Milano*, Milano, 1714 (II edizione), p. 63.

4.

# GIAN GIACOMO, GUGLIELMO, GIAMBATTISTA, TEODORO, TOMMASO DELLA PORTA

## GIAN GIACOMO E GUGLIELMO DELLA PORTA

1506 — Gian Giacomo, chiamato a Genova da Filippino Doria, condusse con sè il figlio Guglielmo.

1516, 16 luglio — Gian Giacomo di Bartolomeo della Porta di Porlezza, nel Comasco, insieme con suo figlio Guglielmo, ricevono a Genova il pagamento per una lapide con ornamenti, incastrata nel fianco della chiesa di San Marco, a ricordo « della purgazione del porto di Genova ».

1530-1533 — Gian Giacomo col figlio e col socio Nicolò da Corte attende alla decorazione della cappella di San Giovanni Battista. Secondo il Vasari, Guglielmo fece uno dei sedici piedistalli che sono nella cappella, « là onde, veduto che si portava benissimo gli furon fatti fare tutti gli altri » (VASARI, ed. Sansoni, VII, pag. 545).

1534, 23 dicembre — Gian Giacomo e Guglielmo dànno alla cooperazione con Nicolò da Corte del lago di Lugano forma legale di società (SANTO VARNI, *Delle opere di Gian Giacomo e Guglielmo della Porta e Nicolò da Corte in Genova*, pagg. 31-33).

1534-35 (circa) — I tre soci lavorano alla decorazione della cappella di San Lorenzo in Genova.

1536, 6 marzo — I tre soci s'impegnano coi Padri del Comune di Genova all'esecuzione della pubblica fonte in Piazza Nuova di Sant'Ambrogio, a otto facce, « con una pilla e uno scalino con una figura sopra » (VARNI, sudd., pagg. 36-37).

1537, 26 febbraio — La fonte era compiuta, essendo ordinato dai Signori Padri dell'eccelso comune di Genova che niuno potesse condurre animali ad abbeverarsi ad essa.

1538, 18 gennaio — Gli stessi Signori Padri ordinano il resto di pagamento del lavoro della fonte ai tre soci, ma per questioni sorte circa

la divisione del saldo si continuano a questo proposito le deliberazioni dell'ufficio comunale sino al 31 marzo 1542.

1538, 2 febbraio — Da tale data sino al 2 febbraio 1539 i tre soci prendono in affitto un locale dal Comune di Genova.

1539, 31 marzo — Gian Giacomo della Porta riceve da Angelo Grimaldi il pagamento per una statua.

1540, 20 marzo — Altro pagamento a Gian Giacomo per il gruppo di *San Tommaso* sopra la porta della chiesa omonima in Genova.

1546, 3 maggio — Pagamento a Guglielmo della Porta, « a buon conto della manifattura delle porte di marmi et pietre mischie che fanno per la sala dei Re » (Dai libri di lavori al Palazzo Apostolico).

1546-1548 — Altri pagamenti per i lavori suddetti (cfr. *Arch. stor. lombardo*, 1875, a. II, fasc. III, Milano, pag. 27).

1546, 14 agosto — Pagamento a Guglielmo scultore, « a bon conto per la testa che lui fa di Antonino Pio » (dalla contabilità di Castel Sant'Angelo).

1546, 23 dicembre — Altro pagamento a Guglielmo, « per racconciar un Cupido di marmo et per un ritratto del Papa » (Conti di Castel Sant'Angelo, in BERTOLOTTI, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII*).

1547, 9 dicembre — Anticipo a Guglielmo: « bon conto pel ritratto che lui a da far di metallo di Nostro Signore ».

1548 — Morto il Vescovo Bernardino Elvino, la « sorella allogò a Fra' Guglielmo la sepoltura che si vede in S. Maria del Popolo a Roma.

1549, 5 gennaio — Pagamento di « tante giornate alli lavoranti di Fra' Guglielmo scultore ».

1549, 26 gennaio — Altri pagamenti pei lavoranti suddetti, e così per tutti i mesi dell'anno.

1549, 13 novembre — Il Collegio dei Cardinali delibera di depositare la somma di 10.000 ducati, prendendoli dal tesoro di Castel Sant'Angelo, per far erigere un degno monumento in San Pietro alla memoria di Paolo III (PASTOR, *Storia dei Papi*, 1914, vol. V, pag. 641).

1551, 2 gennaio — Gian Giacomo della Porta riceve pagamento per alcune statue del presbiterio di San Lorenzo.

1551, 7 marzo — « Scudi 5 a facchini che hanno portato la statua della Bacchessa da casa del Presidente a casa di Fra' Guglielmo scultore e poi a Palazzo » (in *Arch. stor. lombardo*, 1875, fasc. III, pag. 28).

1551, 5 agosto — Annibal Caro scrive da Roma a Monsignor di Pola circa il modello del sepolcro di Paolo III: ...Ora vi dico, che tutto quello che s'ha da fare, ha da obbedire a quel che già s'è fatto. Et questo è prima una base di metallo istoriata, fatta dal Frate già per il Vescovo di Solis morto, et comprata dal Papa mentre vivea, poichè la reputò degna de la sua sepoltura... sopra questa fu risoluto da S. Santità medesima che si collocasse una statua di bronzo, de la quale il Frate di suo comandamento fece il modello... et è questa statua un colosso del Papa a sedere in atto di Pacificatore... Resta che si pensi al finimento loro, et per questo ancora bisogna presupporre che ci sia in essere un pilo antico bellissimo di paragone destinato dal Papa medesimo per il suo corpo, et che non s'hanno a gittar via i marmi che si son fatti venire con tanto dispendio da Carrara per questo effetto, et che sono sedici pezzi, de' quali otto sono disegnati per istatue a giacere, et con questa intentione si sono abbozzate, quattro di diece palmi et quattro di nove et gli altri otto sono per i termini che si diranno appresso. Si sono poi comprati per ornamenti molti mischi bellissimi et di molto costo, et questa è tutta la materia de la sepoltura. De la forma, poichè non vi posso mandare i disegni di qua, vi dirò a un dipresso in quanti modi s'è figurato infino a hora. Fra Guglielmo fece il suo primo modello in questo modo. Pose la statua et la base già detta sopra otto termini di marmo con l'altre appartenenze d'Architettura, et da i fianchi del quadro pose una cassa per fianco et due statue per cassa a giacere. Da le teste di esso quadro fece da ogni testa un cartellone et due statue sopra ciascuno pure a giacere, et così le statue come le casse dal bronzo in giù erano di marmo, et anco il componimento de l'architettura et tutto il resto del campo si scompartiva di mischi, et il quadro veniva ad esser tanto grande, che dento vi restava un vacuo capace di una Cappelletta, in mezzo de la quale si poneva il pilo antico col corpo del Papa, et di questo il Cardinale ha tutto il modello di legname. Il quale considerato di poi, è parso che si potesse migliorare, perchè rappresentando la sepoltura d'un corpo solo, pareva a soverchio farvi due casse fuora et un pilo dentro, et anco essendo il pilo bellissimo et lo spatio de la cappella di dentro capace, come ho detto, si desiderava che vi si potesse entrare, et che si ornasse di pittura et di musaico, et in questo disegno non v'era loco per l'entrata, et per molti modi che si pensasse di farvela, non si è potuta accomodar mai, se non sinistramente. Il Paciotto ne fece uno ad istanza mia a suo modo, il quale piacque assai... Questa faccenda si è disputata

assai innanzi a questi Signori Cardinali, ma non s'è concluso mai nulla, perchè c'è chi non vuole che quest'opera vada innanzi, et per questo dà pastura di nuove inventioni et mette in dubbio il sito della sepoltura. Michelangelo ha consigliato questi Cardinali, che si faccia solamente un nicchio, et vi si metta dentro quella statua di bronzo con la sua iscrittione, et non altro, per modo che parerà un Giudice del Campidoglio... Considerate tutte queste cose, il Cardinale può consultare cotesti valent'uomini et farla disegnare, et poi risolversi del meglio così di qua, come di costà, et commettere che se ne cavino le mani, perchè la tristizia degli uomini non impedisca così bell'opera... et volendo i disegni, a ogni modo potrete mandare per essi al Reverendissimo S. Croce, al quale mandai ancora una istrutione sopra quanto occorrerà in quel tempo, et sarà bene che gliene dimandiate oltre ai disegni, perchè ci sono altre considerationi, delle quali non mi ricordo, et specialmente de la storia, sopra di che s'è disputato ancora assai. Ma fino in vita del Pontefice si risolvette che per li due lati corrispondenti fossero da ciascun lato la Giustizia et la Prudenza, la Pace et l'Abbondanza, et per le due teste le quattro Stagioni dell'anno, le quali a me non sono mai piaciute per non essere cose ecclesiastiche nè morali, et in loco di queste se ne costituirono quattro di nuovo, et sono la Religione, la Costanza et due altre, de le quali non mi rammento: et di tutte queste ho fatte le descritioni, secondo che gli antichi le figurarono... Ora finchè il quadro et le statue si risolvono, poi chè il colosso et la basa è stabilita, et che n'è fatta quasi tutta la spesa essendo la madre e 'l metallo a l'ordine, saria bene che 'l cardinale facesse dire al Frate che la gittasse... (Lettera nel commento del P. Guglielmo della Valle alle *Vite* del Vasari, Siena, 1793, X, pp. 331-335).

1551, 18 agosto — « A Nicolò scultore per havere aiutato mastro Guglielmo ad acconciar la historia di Vulcano (Bertolotti, cit., pag. 133; e *Arch. storico lombardo* cit., Milano, 1875, a. II, fasc. III, pag. 28).

1551, 1 settembre — È avvenuto il getto della statua del Papa Paolo III in bronzo.

1552, 23 luglio — Sono finiti i modelli delle otto figure allegoriche.

1553, gennaio — Lo scultore si provvede il marmo per le otto statue.

1553, luglio — Guglielmo ha un collaboratore nell'architetto milanese Gio. Angiolo Gelato, e con questo regola il contratto di lavoro il 16 agosto successivo (il documento contrattuale è riportato dal Bertolotti cit., vol. II, pagg. 301-302).

1553, 25 novembre — Annibal Caro, in una lettera al Cardinal Farnese, scrive: « Per la sepoltura di Paulo santa memoria harei da dire molte cose et belle... da due mesi in qua s'è lavorato tanto, ch'è maraviglia, et si vede riuscire una superba cosa. Il Frate ha già condotta una statua assai ben oltre con maraviglia di tutti che la veggono; perché non lavora a bozza, come gli altri, ma va scoprendo le membra finite; di sorte che pare una donna ignuda ch'esca da la neve... Il Papa di bronzo è già finito di tutto et è cosa bellissima. Il sito de la sepoltura fu risoluto dal Reverendissimo S. Croce insieme con Michel'Angelo, che fosse ne la cappella del Re ne l'entrare a man manca... » (cfr. lettera nell'edizione del VASARI per il PADRE GUGLIELMO DELLA VALLE, vol. X, pagg. 335-336).

1554, 6 aprile — Annibal Caro scrive a Monsignor di Pola: « Fra Guglielmo ha poco manco che finita la prima statua et abbozzata la seconda, et condotti a casa i marmi per la terza et per la quarta: et l'opera del quadro si continua con quella sollecitudine, che si facea quando partiste. Et hora si segano i mischi a furia: tanto che possiamo fra due o tre mesi cominciare a gittare i fondamenti per la sepoltura, perché facendosi difficoltà come dubito per la traversia di Michel'Agnolo, habbiamo tempo di vincerla... ». (DELLA VALLE cit., pag. 336).

1554, 19 maggio. — Lettera del Caro al Vescovo di Pola, la quale così termina: « Fra' Guglielmo è qui, et dice che v'è servitore con tutto il suo convento » (DELLA VALLE cit., pag. 336).

1555, 7 gennaio — « Scudi 10 d'oro a frate Guglielmo dal Piombo per salario d'uno che lo aiuta a scolpire opera per N. S. di marmo ». Il provvedimento si ripete nel mese successivo (cfr. BERTOLOTTI, loc. cit., vol. I, pag. 133).

1556, 5 gennaio — Allo scultore si devono pagare scudi 50 di moneta per una statua di San Giovanni Battista da porsi sul portone di Castel Sant'Angelo (cfr. BERTOLOTTI sudd., loco cit., I, pag. 134). Si paga il mandato il 3 marzo successivo.

1556, 29 maggio — Riceve l'intero pagamento per i profeti e gli angeli destinati a decorare il sepolcro della cappella Paolina.

1556, 22 ottobre — « Scudi 10 d'oro a fra Guglielmo del Piombo a buon conto delli candelieri di metallo di N. S. che si fanno » (cfr. BERTOLOTTI, c. s., pag. 134).

1559, 19 maggio — Fra' Guglielmo del Piombo fa procura a Nicolò de Blanchis, rettore della parrocchia di Viggiù, per alcune pensioni su benefici in quella terra (BERTOLOTTI, in luogo sopra cit.).

1564, 10 giugno — Lo scultore aveva fatto « otto historie della vita di Gesu Xpo, cinque teste, et 4 statue di metallo, fatte lui in Belvedere d'ordine di nostro signore et poste nelle stantie nove » (BERTOLOTTI, loco cit., pag. 135).

1565 — Morti i Cardinali Federico e Paolo Cesi, Guglielmo ne appresta i monumenti.

1576, 30 giugno — È compiuto il monumento di Paolo III (PASTOR, cit.).

1577, 27 ottobre — Fra' Guglielmo era già morto (BERTOLOTTI, op. cit., pag. 142).

1578, 2 ottobre — Porta questa data l'inventario dei beni di Fra' Guglielmo.

1595 — Per ordine del Cardinal Edoardo Farnese, vien rivestita di veste bronzea la figura della *Giustizia* sul sepolcro di papa Paolo III (PASTOR cit., vol. V, pag. 641).[1]

* * *

Di Gian Giacomo della Porta, scultore pratico, industre, saldo nelle nozioni architettoniche, poco ci resta. A Milano, dove avrebbe lavorato come statuario e architetto, nulla rimane, ma nella Certosa di Pavia porta qualche traccia di lui il monumento di *Gian Galeazzo Visconti*. Primo segno dell'arte sua in Genova è la ricca lapide con decorazioni architettoniche, incastrata nella parete di fianco a San Marco; dopo quel piccolo saggio ornamentale, passan molti anni prima che s'incontri di nuovo Gian Giacomo, non più solo della sua casa, ma col figlio Guglielmo divenuto scultore, e con un compagno,

[1] Bibliografia su Gian Giacomo e Guglielmo della Porta: ANNIBAL CARO, *Lettere familiari*, Venezia, 1751; IDEM, *Lettere scritte a nome del Cardinal Alessandro Farnese*, Padova, 1765; IDEM, *Lettere*, in raccolta Bernardini Opitergine, 1791; P. GUGLIELMO DELLA VALLE, ed. de *Le Vite* del VASARI, 1793, vol. X, p. 331; S. VARNI, *Delle opere di Gian Giacomo, di Guglielmo Della Porta e di Nicolò da Corte scultori*, vol. VII degli *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, 1866; ... *Guglielmo della Porta scultore milanese*, in *Archivio storico lombardo*, 1875, pp. 295-322; BERTOLOTTI, *Speserie segrete e pubbliche di Paolo III*, in *Atti e memorie per le provincie dell'Emilia, sezione Modena*, III, 1, 1878; IDEM, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV-XVII*, Milano, 1881; L. CADIER, *Le tombeau du Pape Paul III Farnese*, in *Mélanges d'Archéologie et d'histoire*, 1889, pp. 49-92; A. VENTURI, *Statua colossale di Tiberio riparata da Gian Battista della Porta*, in *Archivio storico dell'Arte*, II, 1889° C. ESCHER, *Zur Geschichte des Grabmals Paul III in St. Peter in Rom*, in *Rep. f. Kstw.*, XXXII, 1909; E. STEINMANN, *Monumento a Paolo III a San Pietro*, Roma, 1913; G. GRONAU, *Ueber zwei Skizzenbücher von Guglielmo della Porta*, in *Düsseldorf Kunstaccademie*, in *Jahrb. d. Kgl. pruss. Ksrf.*, 1918, pp. 171-200; MARIA GIBELLINO KRASCENINNICOVA, in *L'Illustrazione vaticana*, nn. 6-8, 1932.

Fig. 428 — Genova, Palazzo già delle Compere di San Giorgio.
Gian Giacomo della Porta: Statua di *Ansaldo Grimaldi*.
(Fot. Alinari).

Fig. 429 — Genova, Cattedrale.
Giacomo e Guglielmo della Porta, Nicolò da Corte: *Altare di San Giovanni Battista.*
(Fot. Alinari).

tagliapietra del lago di Lugano: Nicolò da Corte. Compiuta la decorazione della cappella di San Giovanni Battista nel Duomo di Genova, i tre compagni imprendono la decorazione dell'altra di San Lorenzo, dell'altare in San Pietro, della sepoltura di Giuliano vescovo d'Agrigento; e insieme lavorano a una fonte, nella piazza nuova di

Fig. 430 — Genova, Cattedrale. Giacomo e Guglielmo della Porta, Nicolò da Corte: Particolare della trabeazione del baldacchino dell'altare suddetto. (Fot. Alinari).

Sant'Ambrogio, sormontata da una testa di Giano. La statua di *Ansaldo Grimaldi*, nella sala di scrittura del palazzo già delle compere di San Giorgio (fig. 428), non ci attesta della bravura di Gian Giacomo scultore, che avrebbe fatto da solo quel meschino simulacro. Probabilmente il figlio Guglielmo aveva già veleggiato verso Roma, ove il padre lo raggiunse. Quella statua è del 1539; la statua di *San Tommaso* sopra la chiesa omonima, altra scultura di sua mano, è del 1540; da quell'anno in poi non s'incontra più a Genova Gian Giacomo, che certo dovette raggiungere il figlio in Roma.

Di Guglielmo della Porta, assistente ai lavori di suo padre, ab-

Fig. 431 — Genova, Cattedrale.
Giacomo e Guglielmo della Porta, Nicolò da Corte: *Altare dei SS. Apostoli.*
(Dal Gabinetto fot. del Municipio di Genova).

Fig. 432 — Genova, Cattedrale.
Guglielmo della Porta: *Il Redentore*, particolare dell'altare suddetto.
(Dal Gabinetto fot. del Municipio di Genova).

biamo l'esordio nelle figure a rilievo scolpite sulle facce dei piedistalli delle colonne reggenti il baldacchino, nella cappella di San Giovanni al Duomo di Genova. S'ingegnò a dispor le immagini di *Profeti* entro i rettangoletti (fig. 429), studiandone le positure; ma la grossezza delle forme sgonfia troppo fuor dal piano verticale, così che poco si nota l'industria di Guglielmo. Egli, col padre e con Nicolò

Fig. 433 — Genova, Cattedrale.
Guglielmo della Porta: *La Giustizia e la Fortezza*, rilievo nell'altare suddetto.
(Dal Gabinetto fot. del Municipio di Genova).

da Corte, compì la decorazione della cappella, i ricchi capitelli delle colonne, la trabeazione con gli angeli che spuntan dai girali, degni dei tempi classici (fig. 430). I tre maestri, padre e figlio, col compagno Nicolò da Corte, attesero anche all'altare per la cappella degli Apostoli nella Cattedrale di Genova, e la mano di Guglielmo può scorgersi nella figura solenne del *Redentore* tra gli Apostoli che avanzano e si torcono concitati (fig. 431). In fondo al nicchione dell'altare, la sacerdotale immagine si eleva benedicente sulla cattedra (fig. 432). Anche le due figure allegoriche della *Giustizia* e della *Fortezza* (fig. 433),

fra i simulacri di morte, han forme rotondeggianti, pieghe ricurve; ma certa ricerca di eleganza, come nel braccio della *Fortezza*, certo ardire nell'atto della *Giustizia* che tien lo spadone, certo studio della mollezza dei putti con le faci riverse, fanno pensare a Guglielmo e alle sue giovanili espressioni. La misura, il ritmo di lui, si rivelano anche nella porta del palazzo in via degli Orefici, dove gli Ercoli che fan da pilastri hanno il movimento eccitato, esasperato, degli Apostoli nella cappella suddetta, le figure scolpite nelle facce del piedistallo meglio vi si adattano, e meglio aderiscono ai piani di base che le altre della cappella di San Giovanni. Nella cimasa della porta, due figure allegoriche, tra ghirlande e vasi fiammanti, ci dicono dell'eleganza propria di Guglielmo (fig. 434). Le eleganti immagini si ripetono nella porta del palazzo Lanfranco Cicala (fig. 435), e di palazzo Doria in piazza del Principe a Genova (fig. 436).

Venuto a Roma, Guglielmo compone il monumento del vescovo *Bernardo Elvino* (fig. 437) per Santa Maria del Popolo, ove già comincia a sentir Michelangelo nel taglio energico del sarcofago e nella quadrata edicola con l'iscrizione, anche nella figura del defunto, che non più si solleva alla sansovinesca dal sonno, secondo gli etruschi modelli funerari, ma si erge e guarda, e sembra voler favellare del tesoro papale che le fu affidato. Guglielmo della Porta, dominato da Michelangelo, concentra tutto il lavoro dello scalpello nella maestà del vescovo Elvino, dimenticando la fiorita decorazione della bottega paterna. Severità, semplicità, silenzio, intorno alla tomba. Appena un cherubinetto regge con le sue alucce la lapide con l'iscrizione mortuaria.

Ci sembra opera di Guglielmo della Porta, al paragone dei busti da lui eseguiti del pontefice Paolo III, anche quello di *Odoardo Cicade* vescovo, che impera nella gran conca affondata entro il tondo sul sarcofago col coperchio a tesa balestra, a linee sottili, acute, e con le forti mensole baccellate e scanalate (fig. 438).

Ma sempre più Michelangelo premeva sull'arte dello scultore settentrionale, e l'avvinceva a sè, come si vede nei due busti di *Paolo III* eseguiti sin dall'inizio della dimora in Roma. Il primo (fig. 439), immaginato in modo più semplice e austero del secondo, sembra incompiuto, per la mancanza delle accentuazioni finali alla testa, che par attenda d'esser avvivata da scuri e dagli ultimi tocchi.

Fig. 434 – Genova, Palazzo in via degli Orefici. Giacomo e Guglielmo della Porta: *Porta*.
(Dal Gabinetto fot. del Municipio di Genova).

Fig. 435 — Genova, Palazzo Lanfranco Cicala. Giacomo e Guglielmo della Porta: *Porta*.
(Fot. Alinari).

Fig. 436 — Genova. Palazzo Doria a piazza del Principe
Giacomo e Guglielmo della Porta: *Porta*
(Fot. Alinari).

Fig. 437 — Roma, Santa Maria del Popolo.
Guglielmo della Porta: *Monumento del vescovo Bernardo Elvino.*
(Fot. Anderson).

Forma più alto nicchio alla testa il piviale, che ha soltanto i segni geometrici delle cornici destinate alle composizioni con figure a ricamo, solo eseguite nel bottone, che unisce sul petto le valve del paramento, e nel plinto del busto.

Il secondo ritratto, nel museo nazionale di Napoli (fig. 440), è più vivo, come sprigionato dal velo del primo, e porta figurate nello stolone del piviale la *Fede*, l'*Abbondanza*, la *Pace* e la *Fama*, entro

Fig. 438 — Roma, Santa Maria del Popolo.
Guglielmo della Porta: *Monumento sepolcrale del vescovo Odoardo Cicade.*
(Dal Ministero dell'Educazione Nazionale).

bianchi riquadri, con musici a fondo della Fama, oranti intorno alla Fede, guerrieri ad arco dietro la Pace. Meglio il busto s'appunta sul plinto semplice, senza il groviglio di volute e di schiavi, di giganti atterrati, che era nell'altro sostegno; e il bottone del piviale s'abbassa di rilievo per lasciar il dominio alle figure allegoriche, che dovrebbero essere come ad alto ricamo, ma formano insieme nel marmo la cappa magnifica del Pontefice. Guglielmo della Porta, che amava le

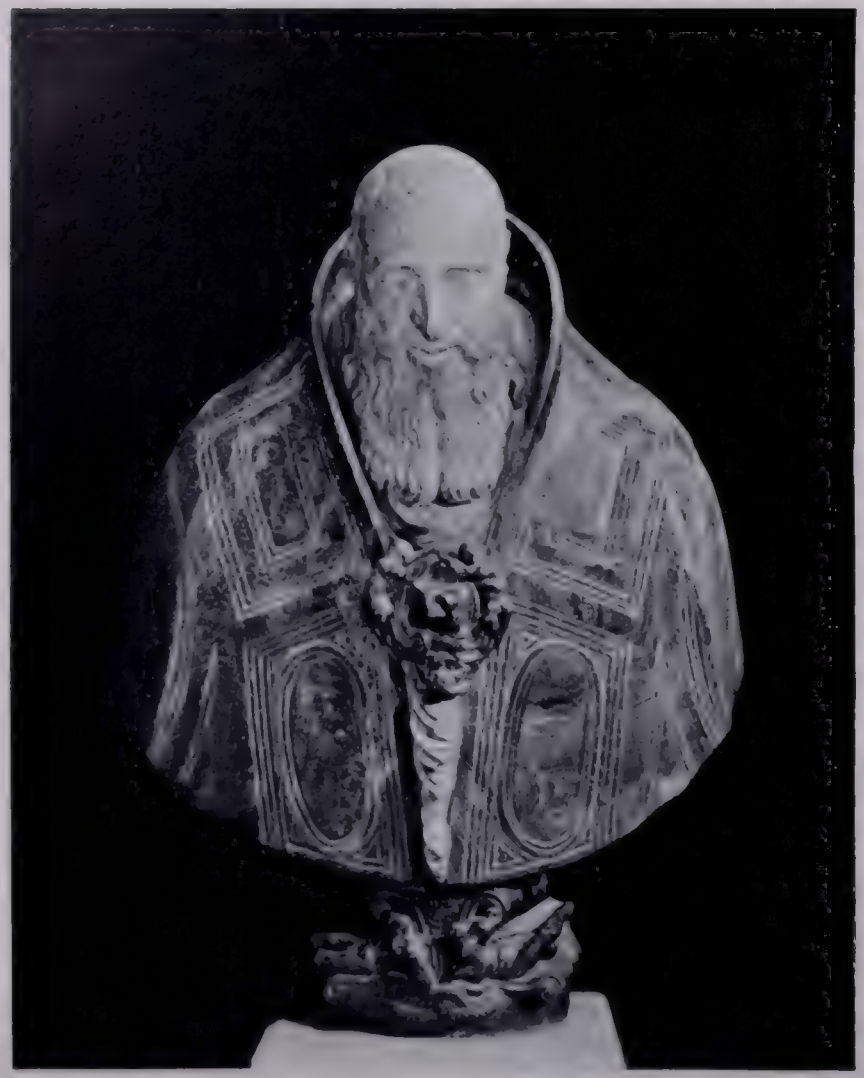


Fig. 439 — Napoli, Museo Nazionale.
Guglielmo della Porta: *Busto di Paolo III.*
(Fot. Brogi).

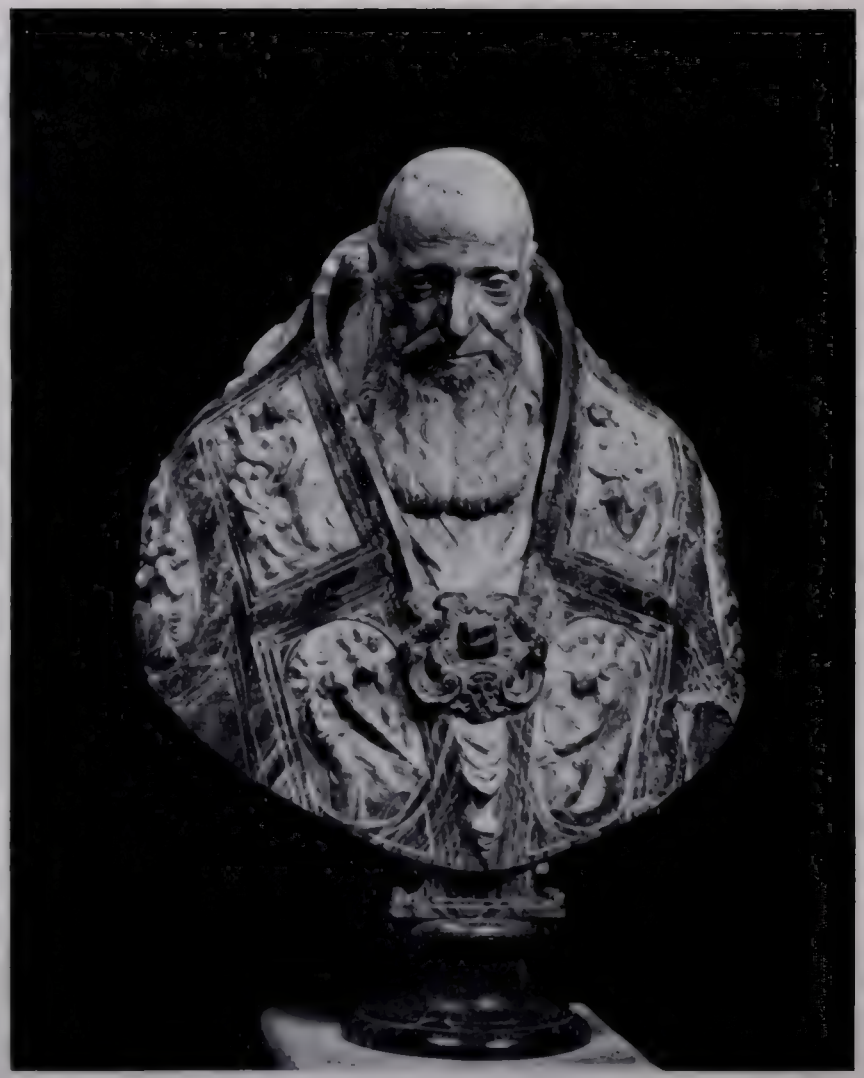


Fig. 440 — Napoli, Museo Nazionale.
Guglielmo della Porta: Altro busto di *Paolo III.*
(Fot. Brogi).

Fig. 441 — Roma, Biblioteca Vaticana. Guglielmo della Porta e Coppè Fiamminga: *La Caduta dei giganti.*
(Per cortesia della Direzione della Biblioteca).

« pietre mischie », tentò di rendere la colorazione del tessuto magnifico, e, a contrasto di essa, il niveo candore delle immagini allegoriche.

Le piccole figure del piviale di Paolo III richiamano il rilievo in cera della *Crocefissione*, presso i signori Howing e Winborg a Stoccolma, e l'altro nella galleria Borghese in Roma, tutti di una grande sottigliezza, proprii del maestro che forniva in Roma a Jakob Cobaert, chiamato Coppè Fiammingo, il disegno per la *Caduta dei giganti*, quale si vede nella grande placchetta in Vaticano (fig. 441).

Il monumento a Paolo III in San Pietro, nel quale per tanti anni s'affaticò Guglielmo della Porta,[1] si dispone triangolarmente nella nicchia ornata con catino parato di marmi rosati e vermigli, e la figura del Pontefice è all'apice del triangolo (fig. 444); la sua base, con la targa convessa di pietra di paragone, scende sul sarcofago, i cui pilastri laterali si moltiplicano in pilastrini rientranti, in così giusta misura da darci l'impressione di una scala di note musicali. Davanti al sarcofago, stanno le figure della *Giustizia* e della *Prudenza* (figura 445), sopra due volute terminate a spira di qua e di là da un mascherone di marmo scuro venato d'oro, che richiama il bronzo e le orlature auree della statua del Pontefice: chiave distaccata dall'arco spezzato. Due gradi del basamento chiudon la piramide di colore graduato, in alto giallo chiaro, rosato sulla faccia del sarcofago, violaceo scuro nel basso.

Ricade a frangia la veste orlata d'oro dal largo plinto bronzeo del Pontefice, che avanza un piede come presentandolo al bacio dei fedeli. Abbassa la testa con la fronte sporgente, mite, bonaria; anche la mano spira bontà del gesto di protezione. È il pacificatore che Guglielmo

[1] La lettera di Annibal Caro riportata nei regesti parla di una base di metallo istoriata, « fatta dal Frate già per il vescovo di Solis morto, et comprata dal Papa mentre viveva, poichè la reputò degna de la sua sepoltura ecc. ». Può credersi che la base sia quella con le figure della *Speranza* e della *Pace*. Nella prima faccia della base (fig. 442), la Speranza invocante vede, sotto il sole della Trinità, Cristo al Limbo, accolto da Adamo ed Eva, e da una folla di Patriarchi, nella seconda (fig. 443), è la Pace, con una corona di spighe, e un vaso da cui si riversano le acque d'un fiume; nel lontano, Davide con i suoni dell'arpa acqueta lo spirito agitato di Saul.

I rilievi son fatti con sorprendente facilità, e sembra che i pastoncelli di cera improvvisamente si siano fermati sul piano inclinato, aggirandosi, formando nelle teste capocchia. In questo rapido sbozzar le figure sui piani giranti, Guglielmo della Porta ricordò il maestro delle eleganze, Francesco Mazzola, detto il Parmigianino; e a lui s'ispirò nel modellar le figurine muliebri allegoriche, nei due rilievi, snelle, aggraziate, stese sul primo piano. Questi rilievi ci ricordano un bronzo con la figura di Latona adagiata al suolo, in atto di allattare un fanciullo, mentre due putti con le cannucce fan bolle di sapone. Il bronzo è nella Casa d'Arte Bachstitz all'Aja.

Figg. 442 e 443 — Roma, San Pietro in Vaticano.
Guglielmo della Porta: *La Speranza* e *La Pace*.

Fig. 444 — Roma. San Pietro.
Guglielmo della Porta: *Monumento di Paolo III Farnese.*
(Fot. Alinari).

della Porta volle rendere in questa figura simile al secondo busto di Napoli, ma ringiovanita, animata (fig. 446). Grandiosa, larga, michelangiolesca, sta la forte immagine avvolta nel pesante piviale,

che si stampa e s'incurva sulle ginocchia a cerchi; il piviale non s'annicchia più dietro il capo, ed essa appare più libera, più svelta che nel busto di Napoli (fig. 447).

La targa di marmo nero, con due sovrastanti ali abbassate e due volute al disotto fra nastri aggirati, richiama la nota del bronzo,

Fig. 445 — Roma, San Pietro.
Guglielmo della Porta: Particolare del monumento suddetto.
(Fot. Alinari).

che risuona nei due minuscoli putti ai lati, sopra una voluta iniziata da una testa d'ariete, alla michelangiolesca, e chiusa da un bacchico mascherone (fig. 448).

La *Giustizia*, sulla base del mausoleo, entro la curva di una mensola, in atto di brandire il fascio littorio (fig. 449), è fidiaca, con le sue spalle ampie, lucenti. Par venga dall'Olimpo, imponente, sicura di sè, della sua forza, della sua giunonica bellezza (figg. 451-452). Serpeggiano le sue chiome, come onde che si rincorrano, non strette nei viluppi di trecce michelangiolesche, ma sciolte, fluttuanti, con riccioli animati, che serpeggiano, s'annodano, si divincolano; forman serto alla nobile

Fig. 446 — Roma, San Pietro. Guglielmo della Porta: Particolare del monumento suddetto. (Fot. Alinari).

testa. La veste fu adattata, più tardi, al corpo magnifico, per sottomissione ai voleri della Controriforma; ma il lenzuolo, proprio della statua, ricade a conca, seguendo il movimento delle gambe nitide, viventi, lievi; e i piedi s'impostano naturalmente alla base e vi riposano.

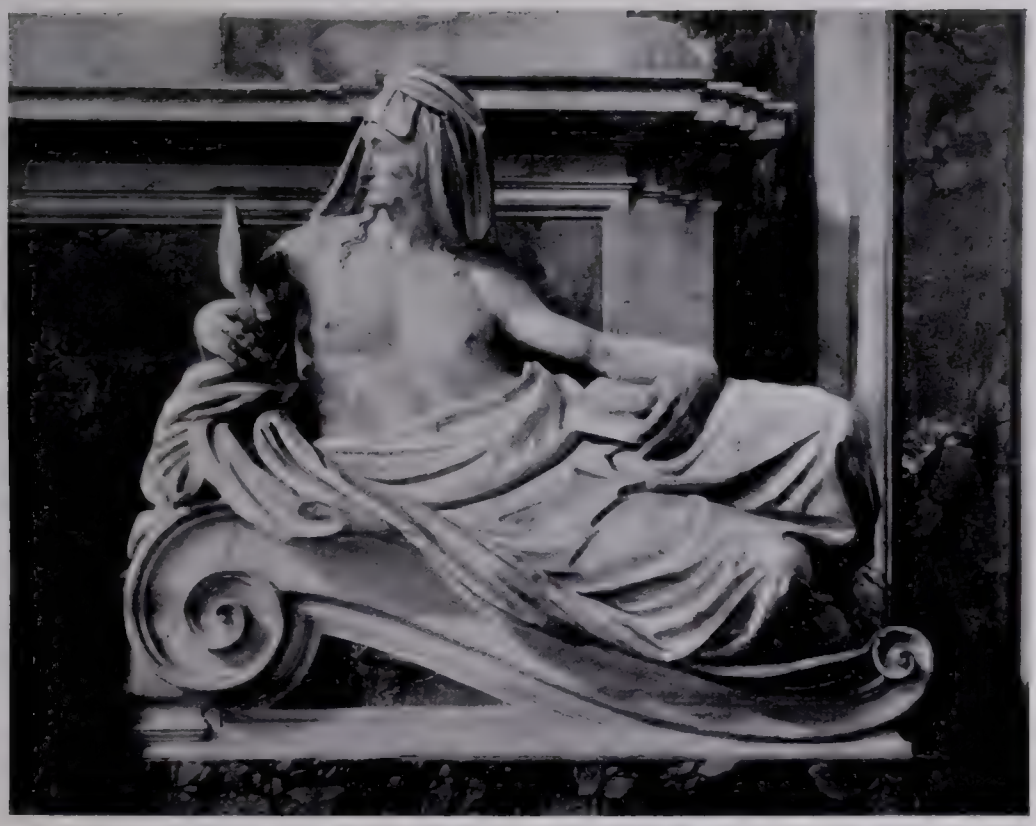
Fig. 447 — Roma, San Pietro. Guglielmo della Porta: Particolare del monumento suddetto. (Fot. Anderson).

Mirabile anche la *Prudenza* (fig. 450), nella stessa funzione decorativa di grande mensola, vecchia sibilla affaticata e stanca, che mira nello specchio il proprio volto grinzoso, con aride labbra severe. Il panneggio, qui autentico, segue la forma, ricade a strascico sulle

Fig. 448 — Roma, San Pietro.
Guglielmo della Porta: Particolare del monumento suddetto.
(Fot. Anderson).

gambe tese. Sul libro della *Prudenza*, Guglielmo si firma « Mediolanensis », per farsi cittadino di luogo più importante della capitale lombarda, invece che delle sue vicinanze.

Vi dovevano essere anche due figure raffiguranti l'*Abbondanza* e



Figg. 449-450 — Roma, San Pietro.
Guglielmo della Porta: *Statue della Giustizia e della Prudenza* nel monumento suddetto.
(Fot. Anderson).

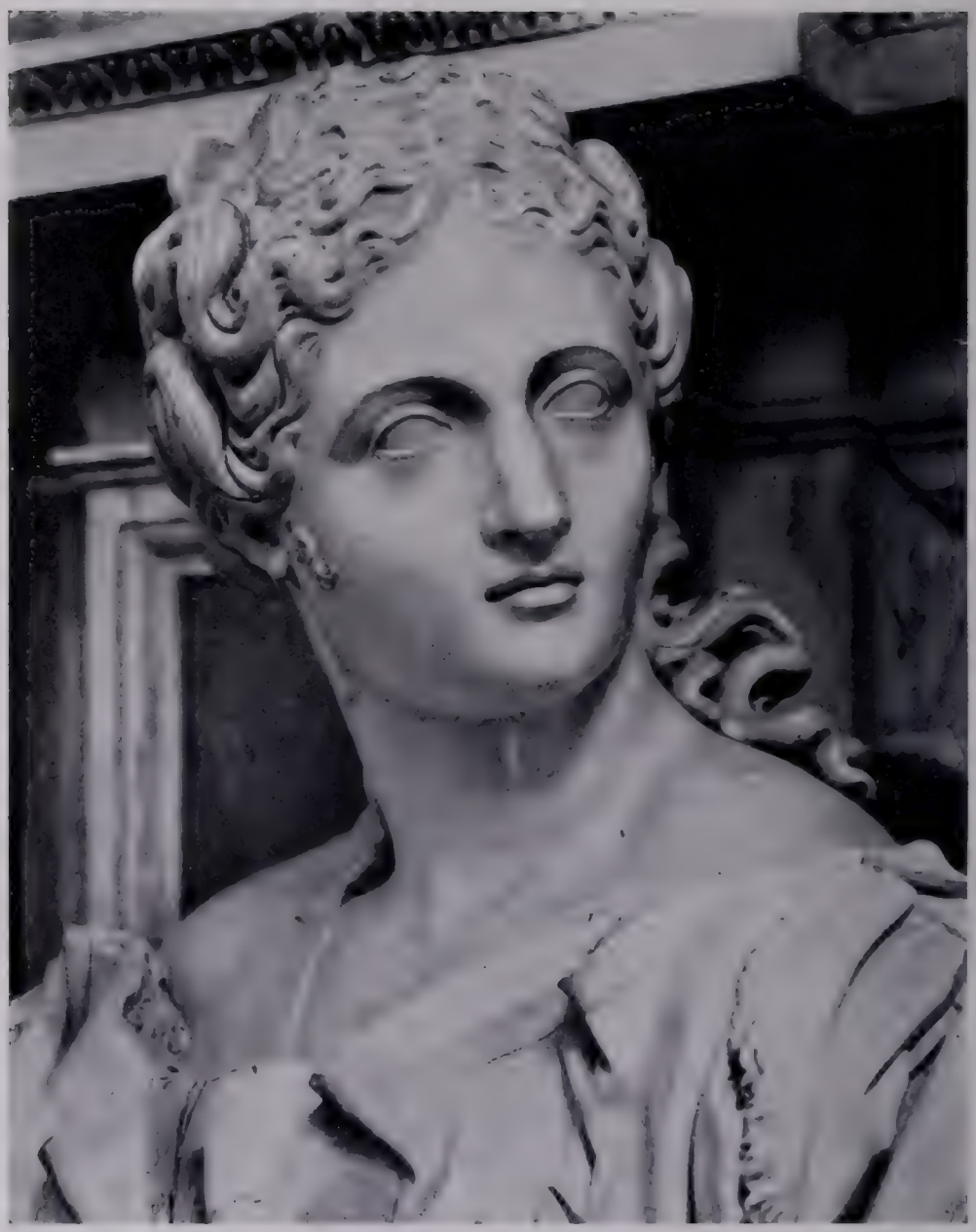


Fig. 451 — Roma, San Pietro.
Guglielmo della Porta: Particolare della figura della *Giustizia*.
(Fot. Anderson).

la *Pace* (fig. 453), ora a Palazzo Farnese, non studiate come le due descritte: *Abundantia* con un serto di spiche, il cornucopio nella destra, colmo di frutta, un covone su cui poggia la sinistra: così maestosa nella fissità della positura, nella romana forza del corpo giovanile, che

Fig. 452 — Roma, San Pietro.
Guglielmo della Porta: Particolare della figura della *Giustizia*.
(Fot. Anderson).

avrebbe fatto degno riscontro alla *Giustizia*, come la *Pace* sarebbe stata in preciso contrapposto alla *Prudenza*, per la modellatura realistica del gran corpo affloscito dagli anni, dell'ossuta mano sinistra, dei lineamenti maceri e grandiosi.

Fig. 453 — Roma, Palazzo Farnese. Guglielmo della Porta: *Abbondanza* e *Pace* per il monumento di Paolo III.
(Fot. L.U.C.E.).

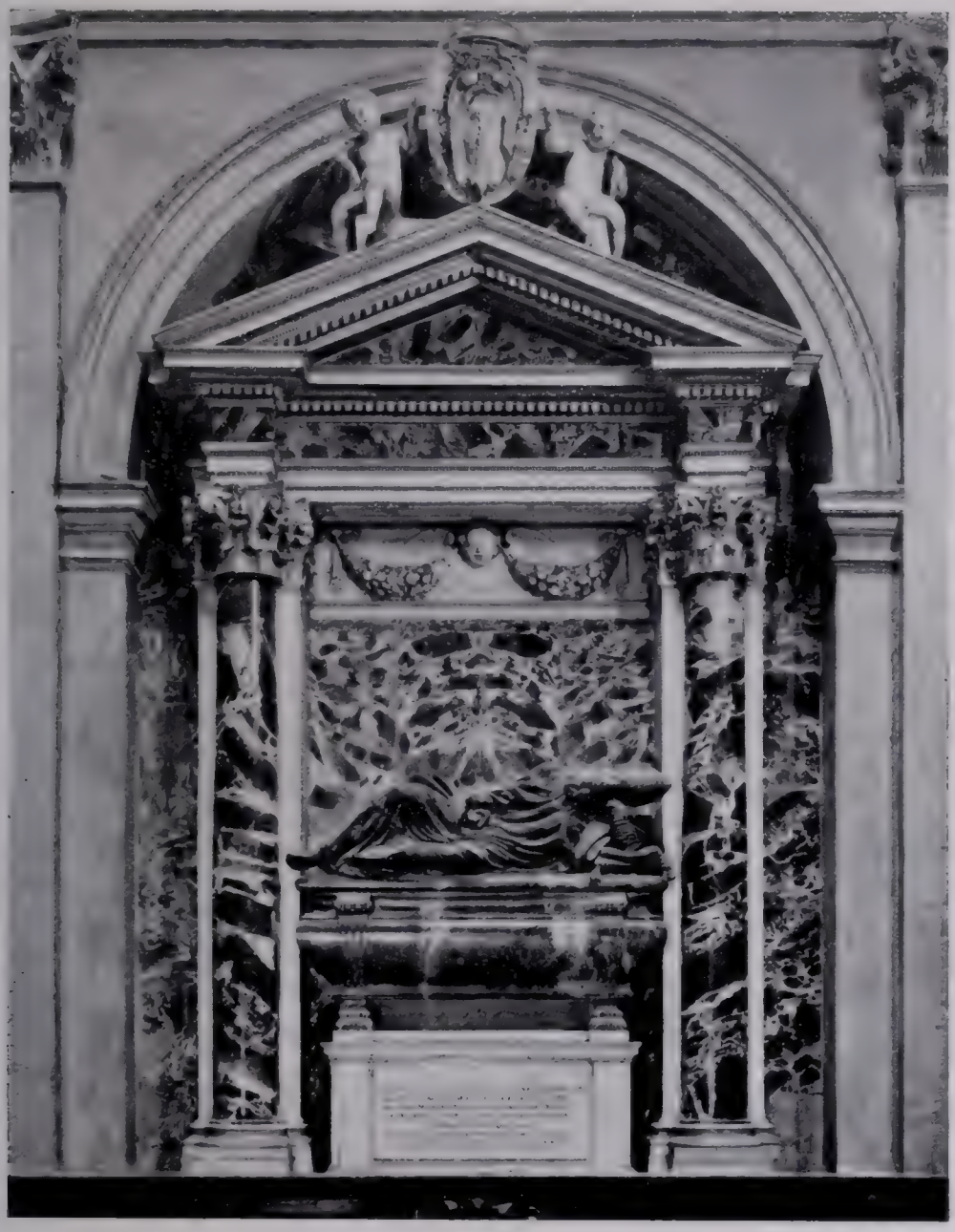


Fig. 454 — Roma, Santa Maria Maggiore.
Guglielmo della Porta: *Monumento al Cardinale Federigo Cesi.*
(Fot. Alinari).

Il mausoleo, iniziato nel 1549, era compiuto solo nel 1576, al chiudersi della vita di Guglielmo, che, nel frattempo, s'era adoprato intorno a molte cose.

Verso la fine della vita, dopo il 1565, data di morte del Cardinale

Fig. 455 — Roma, Santa Maria Maggiore.
Guglielmo della Porta: *Monumento al Cardinale Paolo Cesi.*
(Fot. Alinari).

Federico Cesi, egli ne aveva eretto il monumento, e, contemporaneamente, l'altro a riscontro del Cardinale Paolo, suo fratello, morto nel 1539. I due monumenti (figg. 454-455) son gemelli, e hanno la stessa architettura di edicola entro l'arcata, con timpano; sopra

cui, al vertice, s'imposta lo stemma del Cardinale retto da due genietti. Evidentemente l'uno vuol essere uguale all'altro, e i genietti

Fig. 456 — Roma, San Giovanni in Laterano.
Guglielmo della Porta: *Busto del vescovo Gerolamo Garimberti.*
(Fot. Anderson).

dei monumenti corrispondon tra loro, anche nella positura e nel modo di tenere gli scudi, con entro cartella e stemma. La colorazione stessa, con le differenze lievi dovute alla varietà dei marmi, pone i due monumenti in stretta corrispondenza. Nelle figure dei

Fig. 457 — Roma, San Pietro. Guglielmo della Porta: *Busto di Paolo IV.*
(Dal Ministero dell'Educazione Nazionale).

Cardinali, lo scultore si attenne a quella d'Ascanio Sforza giacente sul sarcofago, scolpita da Andrea Sansovino in Santa Maria del Popolo; ma diede loro, col braccio destro puntato alla testa, base

più ampia, così che meglio vi si distendono, e più libere ondeggiano le pieghe delle vestimenta. Tutte le minuzie della decorazione san-

Fig. 458 — Roma, Aracoeli.
Seguace di Guglielmo della Porta: *Statua di Paolo III.*
(Fot. Alinari).

soviniana vengon meno; sono eliminati festoni e chimere dai sarcofagi nitidi, semplici e grandi, legati per due cinghioni terminanti in zampe ferine.

Anche in un busto, a San Giovanni in Laterano, del vescovo *Gerolamo Garimberti* (fig. 456), riconosciamo l'arte di Guglielmo della

Porta. Il taglio del piviale rammenta uno dei busti di Paolo III a Napoli, benchè la cappa sia più abbassata, più breve; il bottone che raccoglie le valve del piviale, più semplice; i ricami sul paramento, tra le geometriche riquadrature, più bassi, quasi a gareggiar col vero tessuto. Ma tutto fa sentire come la derivazione venga dai modelli magnifici, e l'opera si componga in una forma memore di quelli, per la mano stessa che li aveva creati. Spirituale è l'aspetto del vescovo Garimberti, con occhi come offesi da luce, capelli brevi, simili a quelli del pontefice, barba abbondante a ciocche arricciate, al pari dell'altra di Paolo III, benchè meno costretta a regolarità.

Più ancora sembra di riconoscere l'opera di Guglielmo della Porta nel busto in bronzo di *Paolo IV* (fig. 457), nel corridoio che mette dalla chiesa di San Pietro alla Sagrestia Vaticana, busto tagliato ad evidenza sul modello degli altri di *Paolo III* a Napoli. La trinciatura della cotta del Pontefice ha riscontro con quella della statua di *Paolo III* all'Aracoeli, opera di seguace di Guglielmo della Porta (fig. 458).

Mentre a Roma saliva in fama Guglielmo della Porta, Gian Giacomo attendeva ad opere d'architettura, col Rainaldi nel palazzo Senatorio in Campidoglio, nella fontana della piazza d'Aracoeli, nella cappella Massimo in San Giovanni Laterano e nel ricco transetto, nella porta di San Giovanni, nella facciata della Madonna dei Monti, e nella decorazione dell'interno, fine, elegante. Fioriscon gli stucchi nella conca dell'abside (fig. 459), con putti sopra gli ovati e sotto, a sostegno delle cornici: quelli in alto si sbraccian festosi, gli altri in basso sembrano arrampicarsi su gli archi; ma il meglio dell'arte dello stuccatore è nei quattro fascioni delle arcate reggenti il tiburio, con angioli sottilmente rilevati entro scomparti, così da sembrar dipinti a monocromato, delicati, leggieri. Tutta la decorazione ha un'unità sorprendente, corrispondente dall'alto del tiburio alla conca dell'abside, alle arcate d'accesso alle cappelle (fig. 460) e al timpano degli altari.

Un'altra fontana disegnò in Roma Gian Giacomo della Porta, davanti alla Colonna Aureliana (fig. 461), presso il palazzo Chigi, da lui stesso iniziato; un'altra chiesa costruì, quella di Sant'Atanasio all'angolo della via dei Greci, ed altra disegnò, più grande e fastosa, la chiesa dei Gesuiti; eresse il palazzo Capizucchi nella piazza di

Fig. 459 — Roma, Madonna dei Monti. Giacomo della Porta e aiuti: *Stucchi decorativi del catino dell'abside.*
(Dal Ministero dell'Educazione Nazionale).

Campitelli; continuò l'opera della cupola di San Pietro con Domenico Fontana; architettò, sempre in San Pietro, la cappella gregoriana e condusse a termine la Clementina. Tant'opera d'architetto non gli lasciò modo di dedicarsi alla scultura; gli stucchi che abbiam ricordato furono eseguiti sopra suo disegno da stuccatori, uno dei quali sarebbe stato ad esempio Gian Battista Ricci da Novara. Nella cappella del coro in San Pietro, gli stucchi della volta, con i fatti del Testamento antico e quelli del nuovo, sono attribuiti a G. B. Ricci su disegno di Giacomo della Porta.

## GIAMBATTISTA, TEODORO, TOMMASO DELLA PORTA

Non ha riscontro alla grande attività spiegata in Roma da Gian Giacomo, quella di Gio. Battista della Porta da Porlezza, nei dintorni di Como, che lavora in Santa Maria Maggiore, nella cappella Sistina, la statua di *San Domenico*, con certa abilità nella trattazione del marmo (fig. 462); e, per il mausoleo del Gonzaga nell'Incoronata di Sabbioneta, le due figure della *Giustizia* e della *Fortezza*, con pieghe cordonate al modo proprio di Tommaso da Lugano (figure 463-464), scultore sansovinesco in Venezia. Si vede di lui in Roma anche il sepolcro del Cardinal Federico Cornelio in San Silvestro al Quirinale, complicato da troppe linee, da troppi drappi cadenti, da troppe mensole e volute. [1]

Non diremo di Teodoro della Porta, figlio di Guglielmo, che lavora tardi e poco nel Seicento. Il monumento di Lucrezia Tomacelli a San Giovanni in Laterano rappresenta la sua maniera (fig. 465), ed è nobilissimo saggio d'arte barocca, non compresa in questo volume.

Così non faremo parola di Tommaso della Porta, figlio di Gian Battista, aiuto di Giacomo Castignola, del quale è un'opera in San Carlo al Corso in Roma, rappresentante la *Discesa dalla Croce*. [2]

---

[1] Intorno a Gian Battista della Porta, cfr.: *Arch. st. dell'Arte*. 1889, 254; CAMPORI, *Lettere artistiche*, Modena 1866, 50, 65, 64; BAGLIONE, p. 70.

[2] Intorno a Tommaso della Porta, cfr. *Gaz. d. b. a.*, IV, 1859, 339; MUÑOZ, *Boll. d'Arte*, 1912, VI, 388; CAMPORI, *Lettere artistiche* cit., 1866, p. 45; BAGLIONE, p. 144; PASQUALE ROTONDI, *Tommaso della Porta nella scultura romana della Controriforma*, in *Boll. del R. Ist. di Arch. e Storia dell'Arte*, 1933.

Fig. 460 — Roma, Madonna dei Monti.
Giacomo della Porta e aiuti: *Stucchi sulle arcate d'accesso alle cappelle.*
(Dal Ministero dell'Educazione Nazionale).

Fig. 461 — Roma, Piazza Colonna. Giacomo della Porta: *Fontana.*
(Fot. Anderson).

I Della Porta precorsero lo stuolo dei Comacini venuti a Roma per rianimare la scultura presa da letargo. È l'ultima discesa dalle

Fig. 462 — Roma, Santa Maria Maggiore.
Giovanni Battista della Porta: *Statua di San Domenico.*
(Fot. Alinari).

cave di Como e di Lugano dei maestri che in esse avevan formato la loro natura industre e forte. Come già i Gagini e poi i Carloni, dalle terre lombarde passaron dapprima a lavorar nelle liguri, e da queste i Della Porta continuaron poi la loro strada per Roma. Tenuto il campo della scultura a Genova, compresero che avrebbero avuto

nell'Urbe un campo maggiore. Primo a staccarsi dalla società formata da Gian Giacomo suo padre a Genova, per opere scultorie, Guglielmo

Fig. 463 — Sabbioneta, Incoronata.
Giovanni Battista della Porta: *La Giustizia*.
(Fot. Croci).

della Porta si partì per Roma, ove trovò favore anche dal grande vegliardo Michelangelo, di cui segue le orme. L'arte di Guglielmo, che a Genova aveva dato saggi superiori a quella normale abilità propria delle famiglie comacine, ebbe nuova fioritura in Roma, al contatto di

Fig. 464 — Sabbioneta, Incoronata.
Giovanni Battista della Porta: *La Fortezza*.
(Fot. Croci).

Michelangelo, nuovo slancio, solenne grandezza. Michelangelo tolse più tardi la sua affezione a Guglielmo, ma già gli aveva dato per ricoprirsi la sua pelle leonina; e tanto lui, quanto il padre e i parenti tennero per molti anni lo scettro dell'arte a Roma.

Fig. 465 — Roma, San Giovanni in Laterano.
Teodoro della Porta: *Monumento di Lucrezia Tomacelli.*
(Fot. Anderson).

## 5.

# PIRRO LIGORIO E I CASSIGNOLA

Al pontificato di Pio V (1566-1572) risalgono, oltre i semplici monumentini sepolcrali di G. D. Dosio in Roma, ad Annibal Caro e a Giovanni Pacini, nella chiesa di San Lorenzo in Damaso, il monumento di *Paolo IV* (fig. 466), eretto, su disegno di Pirro Ligorio, dai fratelli Giacomo e Tommaso Cassignola, nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva, opera greve, paradossale, di un falso e pomposo gusto classicheggiante. Nè migliorano di molto le sorti della scultura in Roma durante il pontificato di Gregorio XIII, con le opere di Prospero Bresciano e di Paolo Olivieri. La decorazione in istucco prende sempre maggior sviluppo e coloristica ricchezza, come può vedersi nell'interno della Madonna de' Monti, costrutta da Giacomo della Porta nel 1580. Durante il pontificato di Sisto V e di Paolo V la ricchezza decorativa di Roma culmina, e le cappelle Gregoriana e Paolina a Santa Maria Maggiore (figg. 467-470) diventano alveari di operai chiamati da varie regioni d'Italia e soprattutto dalla Lombardia.

Fig. 466 — Santa Maria sopra Minerva.
Pirro Ligorio e i fratelli Cassignola: Monumento a *Paolo IV*.
(Fot. L.U.C.E.).

Fig. 467 — Roma, S. Maria Maggiore, cappella Sistina. Domenico Fontana, architetto: Monumento a *Pio V*. (Fot. Anderson).

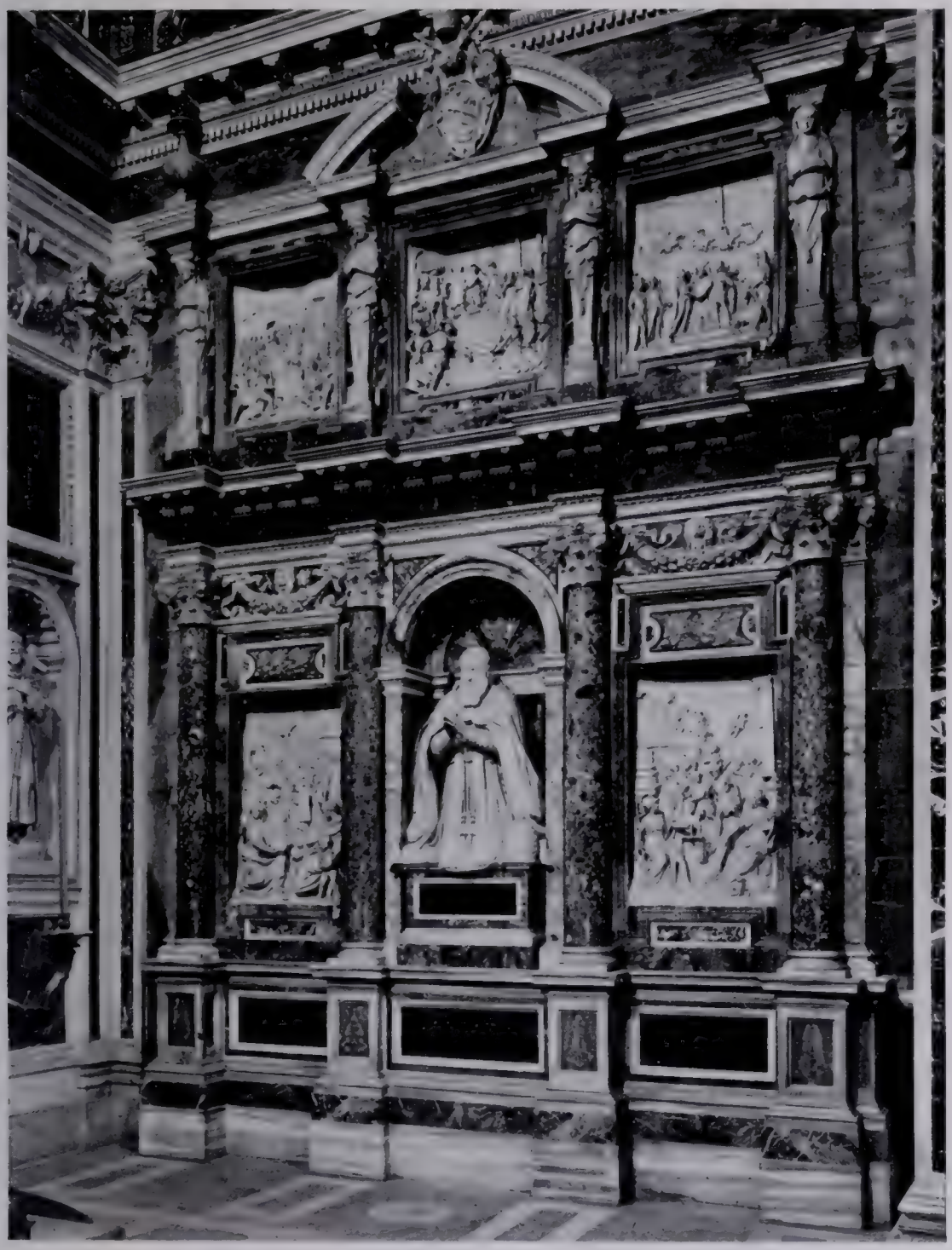


Fig. 468 — Roma, S. Maria Maggiore, cappella Sistina. Domenico Fontana, architetto: Monumento a *Sisto V*. (Fot. Alinari).

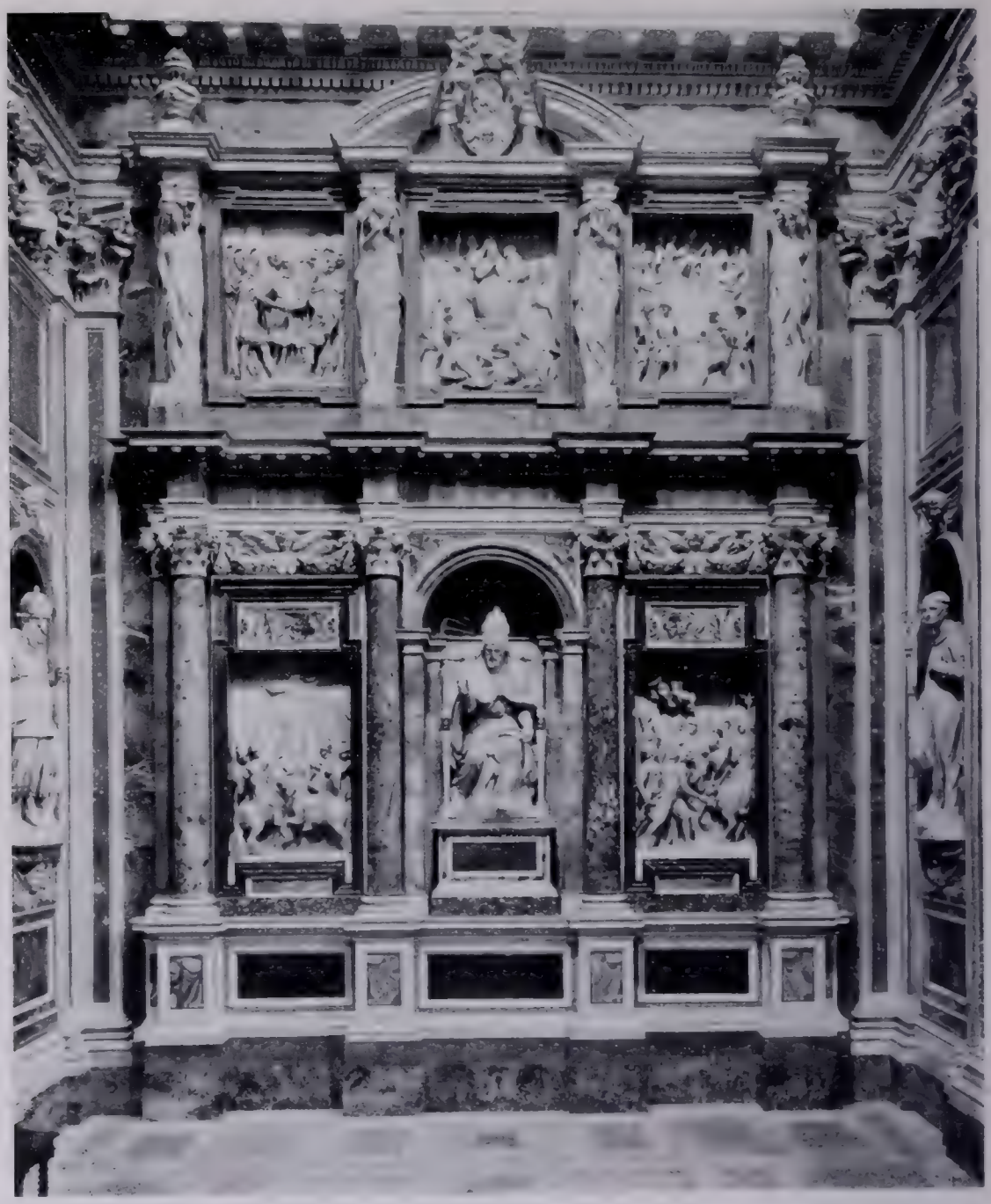


Fig. 469 — Roma, S. Maria Maggiore, cappella Paolina.
Flaminio Ponzio, architetto: Monumento di *papa Clemente VIII Aldobrandini*.
(Fot. L.U.C.E.).

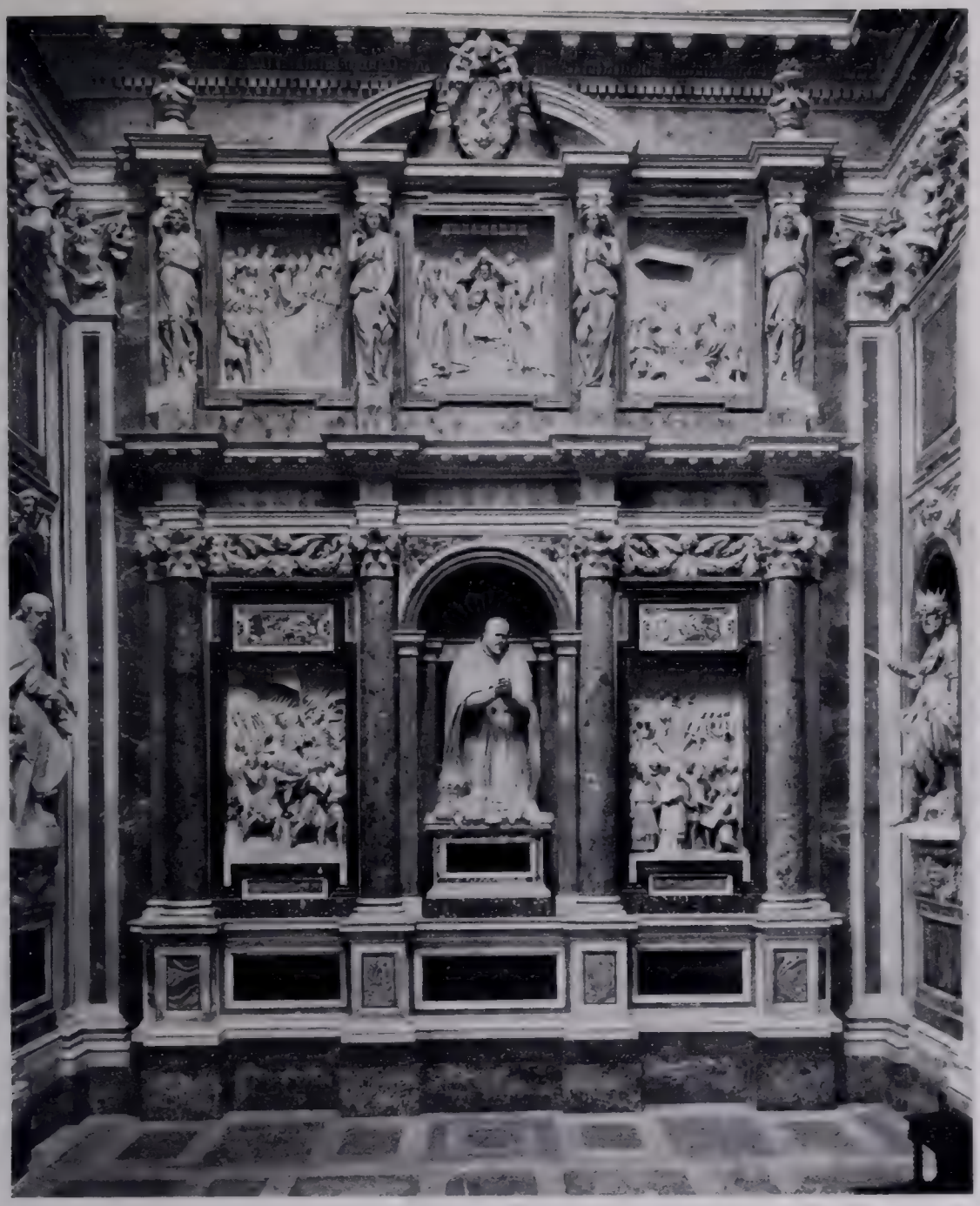


Fig. 470 — Roma, S. Maria Maggiore, cappella Paolina.
Flaminio Ponzio, architetto: Monumento di *papa Paolo V Borghese.*
(Fot. L.U.C.E.).

6.

# PROSPERO ANTICHI detto IL BRESCIANO - AMBROGIO BONVICINO E LEONARDO DA SARZANA

## PROSPERO ANTICHI DETTO IL BRESCIANO

Giovinetto, viene a Roma sotto il pontificato di Gregorio XIII (1572-85) (cfr. BAGLIONE).

« Nell'abitazione dei Signori Nazzanti in Piazza Navona, dentro il cortile, opera dai lati della fonte due villani di stucco » (cfr. BAGLIONE).

« Fece ancora alcune figure di stucco nella chiesa di S. Eligio degli Orefici » (cfr. BAGLIONE).

1580-81 — Lavora di stucco otto angeli nelle quattro cantonate della cappella Paolina in Vaticano (R. Tesoreria 1580-81, f. 39).

1581, 7 febbraio — « Magister Prosper de Anticis scultore bresciano... » e mastro Gio. Angelo Cavadino lapicida... fanno risultare essere stati pagati di « una magna marmorea insignia seu arma S.D.N. Pap. Greg. XIII da loro fatta » (Notaro Bulgio, 1578-87, f. 89).

1581, 9 agosto — È a Carrara e compra un blocco di marmo per formarne un Cristo (cfr. CAMPORI, *Memorie biografiche ecc.*, Modena, 1873, p. 268).

1583 circa — Presenta il modello di un *San Bernardo* per la chiesa di Santa Maria in Carrara (cfr. CAMPORI, pag. 212).

1583, 6 agosto — Compra quattro pezzi di marmo « per fare quattro Evangelisti pro usu..... ecclesiae sancti Alovigi e un altro pezzo di marmo per un angelo » (cfr. CAMPORI, pag. 268).

1584, 13 marzo — È ancora a Carrara e fa altre compere di marmo (ib.).

1585, dopo il — Deposito di Papa Gregorio XIII in S. Pietro (cfr. BAGLIONE, pag. 40).

1586 circa — « sotto la bella guglia di S. Pietro i modelli delli quattro leoni di metallo dorati » (cfr. BAGLIONE, TITI).

1587, 7 novembre — Pagamento delle statue della cappella del Presepe in Santa Maria Maggiore (R. Mand. 1587-90, f. 31).

1587 circa — Statua del *Mosè* nella Fontana di Termini (cfr. BAGLIONE, TITI).

1592, 19 gennaio — Cita a giudizio Orlando Lando che gli aveva rubato la cera rossa destinata ai modelli dei leoncini dell'obelisco Vaticano (cfr. BERTOLOTTI).

1599, prima del — « Per li signori Savelli formò un modello grande, quanto è il naturale, di un Crocifisso che andava al Gesù, per gettarlo di metallo; ma per impedimento di morte non fu gettato. Questo medesimo metallo è stato poi messo in opera da Paolo San Quirico Parmeggiano per la cappella dei Signori Sacchetti in San Giovanni dei Fiorentini » (cfr. BAGLIONE).

1599, muore a Roma.

* * *

Prospero Bresciano richiama debolmente le vecchie forme di Andrea Sansovino nelle statue della *Fede* e della *Giustizia*, che fiancheggiano la nicchia del monumento destinato a *Gregorio XIII* in San Pietro (fig. 471), con la bislacca decorazione di cornucopi piegati, anzi seduti, entro gli angoli dello specchio di base. Lo scultore si valse certo dell'aiuto di un volgare scalpellino, che ci spiega la differenza fra la statua della *Giustizia* e il genio sovrastante, di forme svelte, non prive d'eleganza, e le altre della *Religione* e del *Genio* a sinistra, grossolane, informi, trasandate, con drappi arruffati e disfatti. Fedele alla tradizione sansovinesca appare anche più chiaramente Prospero Bresciano nel *Presepe* (fig. 472) entro nicchia della cappella Sistina a Santa Maria Maggiore, opera accurata e gentile, che, deriva effetti pittorici alla lombarda dalle ombre rarefatte del fondo paesistico, assai meglio che dalle tessere corrusche d'oro nel cielo della nicchia, dietro l'angiolo annunciatore. Da tali forme primitive, arcaistiche, Prospero Bresciano passa, per sua sfortuna, alle altre roboanti, carnevalesche, del *Mosè* nella fontana di Termini. Incline a seguire, sia pure esteriormente, i moduli semplici, torniti, eletti, di Andrea Sansovino, lo scultore del Mosè, famoso campione del regno del mal gusto, è stordito dal genio di Michelangelo. Negli esempi del Buonarroti egli vede, non la grandezza, ma l'enormità delle moli, e in questa lo spettacolo, il clamore dell'ef-

Fig. 471 — Basilica di San Pietro.
Prospero Bresciano: Sculture nel monumento destinato a *Gregorio XIII*.
(Arch. fot. Min. Ed. Naz.).

fetto. Il *Mosè* di Prospero Bresciano, sgangherato, teatrale, buffonesco, è la più turpe parodia del michelangiolismo in Roma, verso la fine del Cinquecento.

Fig. 472 — Roma, Santa Maria Maggiore. Prospero Bresciano: *Presepe.*
(Arch. fot. Min. Ed. Naz.).

## AMBROGIO BONVICINO

1552 circa — Nasce Ambrogio Bonvicino (cfr. BAGLIONE).

Giovinetto, viene a Roma e lavora sotto Prospero Bresciano (cfr. BAGLIONE).

1581 — Lavora di stucco nella Fabbrica del Collegio Romano, ove fa un'arme (Bastardelli di Entr. e Usc. de detta Fabbrica, 1581-92) (cfr. BERTOLOTTI).

1581, 19 giugno — È compromesso per aver dato un colpo di martello in testa a un Fiammingo (Liber Barberinorum, 1581-82, f. 31).

1597 — Riceve pagamenti per i lavori di San Giovanni Laterano: angeli della Cena di metallo sull'altare del Sacramento e due Profeti (David ed Ezechiele sotto l'organo nuovo — cfr. anche BAGLIONI e TITI), i quali lavori furono stimati e finiti di pagare il 16 agosto 1601 (Collezione Ant. Oref. 40 bis).

1599 — Lavora per San Giovanni in Laterano a certi modelli di creta (Cont. S. Giovanni Laterano 1599-1600).

1601 circa — Uno degli angeli di marmo sulla parete della traversa di San Giovanni in Laterano (cfr. BAGLIONE, TITI).

1601, 16 giugno — Ha compiuto due leoni per la sedia pontificale di San Pietro (Not. PAGANELLO, 1592-1602, f. 386).

1602, 7 dicembre — Promette alla Confraria di San Salvatore alla Minerva di fare una statua di *San Fabiano* (Not. MACCINELLI, 1580-1611, f. 464).

1603, 2 giugno — Si obbliga a ornare le colonne di detta cappella (ib. fol. 498).

1603, 16 novembre — S'impegna a scolpire una statua del *Battista* destinata alla stessa (ib. f. 534).

1606, dal — Lavora per la cappella Paola in Santa Maria Maggiore (R. Mandati 1605-09); fa le medaglie per la sua fondazione (ib.).

Ne riceve ancora pagamenti nel 1612 e nel 1715 (cfr. R. Mandati 1612-15; 1615-20).

1607, 23 novembre — Stima dell'angelo reggistemma sulla sagrestia di Santa Maria Maggiore (l'altro è di Niccolò Cordier) (cfr. BERTOLOTTI).

Nella cappella dell'Annunziata alla Minerva fabbrica di marmo una statua seduta, in atto di benedire, del Pontefice Urbano VII (cfr. BAGLIONE, TITI).

1615, circa — Sulla facciata di San Pietro, sotto la Loggia della Benedizione, di sua mano la storia di marmo di bassorilievo, quando N. S. dà le chiavi a S. Pietro (cfr. BAGLIONE, TITI).

Statua di *San Giovanni Evangelista* nel Battistero Lateranense (cfr. BAGLIONE).

1616, circa — « Nella cappella dei signori Barberini in Sant'Andrea della Valle, ha scolpito il *San Giovanni Evangelista* » (cfr. BAGLIONE, TITI).

1622 – Muore (cfr. BAGLIONE).

* * *

Tra i migliori maestri lombardi che lavorarono in Roma alla fine del Cinquecento fu il milanese Ambrogio Bonvicino che, secondo il Baglioni, lavorò con Prospero Bresciano, e attese, soprattutto, a ornamenti di stucco, nelle chiese della Madonna dei Monti, di San Giacomo degli Spagnoli, di Santa Maria Maggiore, di San Giovanni in Laterano, di Santa Maria della Minerva. Benchè venuto giovane a Roma, serbò impronta lombarda, come si vede nella statua del pontefice *Urbano VII* (morto nel 1590), scolpita per la Confraternita del Salvatore alla Minerva nel 1613 (fig. 473), levigata, linda nelle superfici, scarsa di vita, bonaria e triste nell'espressione, adorna, nell'orlo delle vesti, di pieghe a corridietro, che sembrano ancora improntarsi ai logori stampi del gotico fiorito di Lombardia. I moduli compositivi del Bambaia — figure in rassegna entro specchi incavati, come cassette aperte, continuano ad apparire nel rilievo sotto la loggia della benedizione sulla facciata di San Pietro (fig. 474), che è tra le opere migliori del Bonvicino per il modellato tormentato e sensitivo delle figure, l'ansia di sprigionar l'emozione dal marmo. Le mani degli Apostoli presso San Pietro parlano un doloroso linguaggio, come gli occhi velati d'ombre e le labbra socchiuse; par tremino al soffio del mistero le fragili piante umane, a riscontro delle altre erette intorno al Cristo, forti del suo sostegno. Alcune teste anche di questo gruppo, velate di pietà nell'ombra del fondo, e soprattutto la femminea figura di San Giovanni adorna di anella leggiadre, rivivono il pathos della tradizione lombarda leonardesca, in quest'opera delicata, umana, solo marmo del Bonvicino che sorpassi l'esteriore compostezza di forme e la tecnica abilità nel dar al marmo lucentezza di superfici morbide, sfumate.

Fig. 473 — Roma, Santa Maria sopra Minerva.
Ambrogio Bonvicino: Statua del Papa *Urbano VII*.
(Fot. Alinari).

Fig. 474 — Roma, Basilica di San Pietro. Ambrogio Buonvicino: *La vocazione di San Pietro.*
(Fot. Anderson).

Tale morbidezza di lavoro in stucco si vede nella statua di San Giuseppe, poco significativa, entro una nicchia della cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, dove sono due bassorilievi del Bonvicino, nei monumenti dei pontefici Clemente VIII e Paolo V, raffiguranti *La vittoria dell'esercito pontificio di Clemente VIII sugli insorti di Ferrara* e *Le fortificazioni di Ferrara costrutte per ordine di Paolo V*. Vi si vede il continuatore della tradizione bambaiesca, che tutto riporta in superficie: la schiera dei cortigiani di Paolo V (fig. 475) e l'architetto in ginocchio davanti al Pontefice, gli operai al lavoro e la città dietro le mura allineata; e che intaglia nitide le sue figure, lustrando vesti, determinando lineamenti, addolcendo moti, noncurante di costruzione spaziale, ignaro dello sviluppo portato da Pellegrino Tibaldi nell'arte milanese del tardo Cinquecento. Restìo ad ogni effetto di moto, trasforma in parata di bei cavalli e di azzimati cavalieri il cartellone della vittoria su Ferrara (fig. 476), e invano tenta di sfondare la scena passando dall'altorilievo dei due cavalloni di stampo raffaellesco, cozzanti nel primo piano, al tenue sbalzo medaglistico degli ultimi in fondo. Anche la Fama, che appare in alto fra due cumuli di nubi saponacee, sembra inchiodata alla parete di cielo con le ali meccanicamente distese.

Accanto al Mochi e a Pietro Bernini lavorò nella Cappella Barberini a Sant'Andrea della Valle Ambrogio Bonvicino, che nella statua di *San Giovanni Evangelista* (fig. 477) lasciò un esempio tipico della sua maniera vellutata, sfumata, composta, ma anche dimostrò di esser rimasto, nel secondo decennio del Seicento, del tutto ignaro di quella nuova libertà pittorica che spirava dal *Battista* di Lorenzo Bernini e più dalla meravigliosa *Santa Margherita* di Francesco Mochi. Pensoso, equilibrato nell'atteggiamento, l'Evangelista bada a dispor bene le dita intorno alla penna, con diligenza di fanciullo che impari a tracciar le aste, mentre dal volume aperto sulle ginocchia si staccano, materialmente divisi, i blocchi di pagine. È un'arte tranquilla, attenta, paga di epidermiche dolcezze, memore ancora della moda leonardesca di Lombardia nel tipo del volto e nel cader ondato dei drappi dalle ginocchia, legata alla tradizione cinquecentesca mentre già s'annunciava, nella stessa cappella di Sant'Andrea, la liberazione della scultura barocca dalla compagine della forma, attenuata, dispersa nella pittorica mobilità della luce.

Fig. 475 — Roma, Santa Maria Maggiore, cappella Paolina.
Ambrogio Bonvicino: *Lavori di fortificazione a Ferrara per ordine di Paolo V.*
(Fot. Anderson).

Fig. 476 — Roma, Santa Maria Maggiore, cappella Paolina.
Ambrogio Buonvicino: *Vittoria dell'esercito di Clemente VIII sugli insorti di Ferrara.*
(Fot. L.U.C.E.).

Fig. 477 — Roma, Sant'Andrea della Valle. Ambrogio Buonvicino: *San Giovanni Evangelista.*
(Arch. fot. del Min. Ed. Naz.).

## LEONARDO SORMANNI DA SARZANA

Nacque probabilmente a Savona, ma s'ignora in quale anno; probabilmente non dopo il 1530, poichè lo troviamo nel 1551 a Roma, occupato in lavori per il Pontefice. Non resta notizia di una sua precedente attività in Liguria.

1551, 18 febbraio — Leonardo Sormanni da Sarzana viene pagato per « 3 petti di marmo ch'egli ha fatto alle tre teste dello studio di N. S. ».

1552, 13 gennaio — Viene pagato per un busto di marmo « messo alla testa di Ottavio di metallo posto nella stanza nuova sopra il corridore..... ».

Il 22 maggio dello stesso anno riceve un nuovo pagamento per altri restauri a un « pilo tondo historiato et una figura di marmo ».

1556, 4 febbraio — Riceve 60 scudi per una statua marmorea di *San Paolo* destinata al portone di Castel Sant'Angelo.

1567, 21 luglio — Riceve un primo pagamento per la tomba del defunto cardinale Rodolfo Pio di Carpi, da porsi nella chiesa della SS. Trinità.

1570, 21 febbraio — Vien pagato per un'arme pontificia in marmo, sopra la porta della dogana.

1577, 22 marzo — Promette di fare sei teste marmoree per il cardinal Cesi.

1583 — È compiuta e portata nella cappella del Presepe in Santa Maria Maggiore la statua di *San Paolo*, iniziata da Prospero Bresciano e condotta a compimento da Leonardo Sormanni.

1585, 7 ottobre — Tommaso della Porta e il Sarzana ricevono 100 scudi per la statua di *San Pietro* destinata alla colonna Traiana.

1587, 15 settembre — Riceve l'ultimo pagamento per la statua del *Mosè* nella fontana dell'acqua Felice, lasciata incompiuta da Prospero Bresciano, e da lui condotta a termine.

1589 — È compiuta e trasportata in Santa Maria Maggiore, nella cappella del Presepe, la statua di *San Pietro*, opera di Leonardo da Sarzana. È l'ultima notizia che rimane dell'artista, secondo il Baglione morto a Roma in grave età.

* * *

Come Prospero Bresciano, Leonardo da Sarzana risale a schemi sansovineschi nelle statue (fig. 478) che fiancheggiano il simulacro di Papa Niccolò IV sul monumento in Santa Maria Maggiore, benchè

Fig. 478. — Roma, Santa Maria Maggiore.
Leonardo da Sarzana: Statua nel monumento al Papa *Niccolò IV*.
(Arch. fot. Min. Ed. Naz.).

nulla più rimanga della purezza e della levità d'Andrea Sansovino alle figure tozze, pesanti, con drappi grossolani e lineamenti di stampo classico caricati e duri. L'ultima decadenza del gusto classicheg-

Fig. 479 — Roma, Santa Maria Maggiore.
Leonardo da Sarzana: Statua del Papa *Niccolò IV*.
(Arch. fot. Min. Naz. Ed.).

giante si rispecchia in queste opere di scalpellino ordinario e facilone, che mostra tutta la sua povertà nella statua seduta del Pontefice (fig. 479,) nella veste di carta spiegazzata sotto il manto di

Fig. 480 — Roma, Santa Maria Maggiore, cappella Sistina.
Leonardo da Sarzana: Statua del Pontefice *Pio V*.
(Arch. fot. Min. Ed. Naz.).

Fig. 481 — Roma, Santa Maria Maggiore, cappella Sistina.
Leonardo da Sarzana: *San Paolo.*
(Fot. Alinari).

grosso cuoio, negli occhi spaventati, nelle grosse labbra imbronciate, nelle borse del modellato duro e gonfio, nel gesto impacciato della mano a spatola. I leoni del trono spalancano le fauci con la sega degli aguzzi dentini, e paion ridere sgangheratamente di quel fantaccione spaurito con una mano incollata sul ginocchio e l'altra goffamente protesa. Non così rozzo ci si presenta Leonardo da Sarzana nella statua di *Pio V* (fig. 480), scolpita per il monumento di questo pontefice nella cappella Sistina in Santa Maria Maggiore, ove è anzi una singolare impronta di personalità nella sottigliezza del modellato e nei panneggi levigati e descritti a calligrafiche curve, di garbo ornamentale, tanto da far sorgere dubbi sull'attribuzione fatta dal Baglioni al Sarzana delle statue nel monumento di Nicolò IV. La figura di cartapesta, che sorride con la bocca sdentata, prende vita dal panneggio snodato, dal guizzo dei nastri sulle spalle, in armonia con la raggiante aureola nel fondo. Per la stessa cappella Sistina, su modelli di Prospero Bresciano, il Sarzana eseguì le statue dei Santi Apostoli *Pietro* e *Paolo*, figurone di parata, teatrali, enfatiche, specialmente quella di *San Paolo* con la fanfara delle grandi pieghe sciabolate, roboanti (fig. 481).

7.

# Maestri Comacini: I PARACCA DA VALSOLDA, GIACOMO SILLA LONGHI DA VIGGIÙ, STEFANO MADERNO DA BISSONE, IPPOLITO BUZIO DA VIGGIÙ, I CARLONE e altri scultori in Liguria

## GIOVANNI ANTONIO PARACCA DA VALSOLDA

1589, 28 marzo — Giovanni Antonio Paracca da Valsolda riceve pagamento per la statua di *Papa Sisto V*, nella cappella Sista in Santa Maria Maggiore (R. Mand., 1587-90, f. 104).

1590, 10 marzo — Altro pagamento per la medesima (R. Mand., 1590, f. 21).

1591, 13 maggio — S'impegna a far le statue dei *SS. Pietro e Paolo* per la cappella di Mons. Cesi alla Vallicella (Not. GUIDOTTI, 1585-1605, f. 581-86).

1591 — Pagamento per la « sepoltura et ritratto che fu preso a fare in Santa Susanna per il nepote de Mons. Moretto » (R. Mand., 1590-93, f. 105).

1594, 20 giugno — Pagamento per una Madonna che fa in San Martino a Napoli (*Monasteri soppressi, San Martino*, vol. 2142; FARAGLIA, *Arch. stor. Prov. Napol.*, X, fasc. III, pag. 435; FRASCHETTI, *il Bernini*, 1900, pag. 4).

1598, 22 febbraio — Pagamento di due figure reggistemma sotto l'organo nuovo di San Giovanni in Laterano (Conti per S. Giov. Lat., 1597-98, f. 33-35).

1600-12 — Pagamenti per due statue dei *Santi Luca e Girolamo* sulla facciata esterna della cappella Paola di Santa Maria Maggiore (R. Mand., 1605-09).

1612, 2 luglio — Pagamento di due figure reggistemma sotto l'organo nuovo di San Giovanni in Laterano (Conti per S. Giov. Lat., 1597-98, f. 33-35).

1612, 2 luglio — Pagamento per la storia della Canonizzazione di San Giacinto, ib. (R. Edif. Pub., 1612-14, f. 16).

1628, 25 dicembre — Pagamento per restauro di una statua alla villa di Porta Pinciana (R. Entr. e Usc. del Card. Borghese, 1625-28, f. 141).

* * *

Anche Giovanni Antonio Paracca da Valsolda porta in Roma la tradizione lombarda, come può vedersi nella bonaria figura di *Sisto V* (fig. 482), inginocchiata, le mani congiunte a preghiera, tra gli sbuffi cadenti del manto di stoffa pastosa. Spiccati sono i tratti realistici del volto, i piccoli occhi scrutatori sotto l'arco teso delle sopracciglia, la bocca sottile; con minuzia lombarda son punteggiati i fiocchi delle stole, disegnati gli ornamenti della tiara, ammorbidita l'epidermide delle mani. Buon tagliapietra, il Valsolda mostra la sua abilità a vellutar di sfumate penombre carni e stoffe nel rilievo raffigurante la *Carità del Pontefice* (fig. 483), eseguito anch'esso per il monumento a Sisto V, ma dà anche prova di un'incredibile inabilità di compositore, che non riesce a muover i gruppi nello spazio, dietro le due belle figure della Carità e della Fede, e schiaccia tra due prospetti di case la processione, incappella con la cupola di San Pietro l'edificio a destra e vi sbatte contro una piramide, soffocando sotto l'arco di una porta, come di grotta, le figure che ne escono con fardelli. A manieristiche trame ricorse il Valsolda nel comporre un altro rilievo (fig. 484), non citato dal Baglioni, sulla tomba di Sisto V, nel secondo ordine, e qui fu negletto, sciatto intagliatore di figurine burattinesche d'armigeri sdentati, impennacchiati, contorti, di prelati con grossi testoni dalle barbe a scopa, del tutto simili a quello del Cardinale Albani nella tomba di Santa Maria del Popolo.

Meglio curò, il tagliapietra comacino, la statua di *San Pietro* (fig. 485), che è il suo capolavoro nella cappella Sistina, eseguito forse sotto l'impressione di qualche opera del Mariani, tanta è l'intensità patetica del volto, ottenuta con lo sfumar di luci attorno gli occhi e sulla fronte. Il camice ha pieghe profilate alla lombarda, secondo le leggi di un parallelismo tenace; le mani han grosse dita nocchiute di taglialegna; ma le carni del volto sono intenerite da luce, impastate di luce.

Fig. 482 — Roma, Santa Maria Maggiore. Gio. Antonio da Valsolda: Statua di *Sisto V.* (Fot. Alinari).

Fig. 483 — Roma, Santa Maria Maggiore.
Gio. Antonio da Valsolda: *La Carità di Papa Sisto.*
(Fot. Alinari).

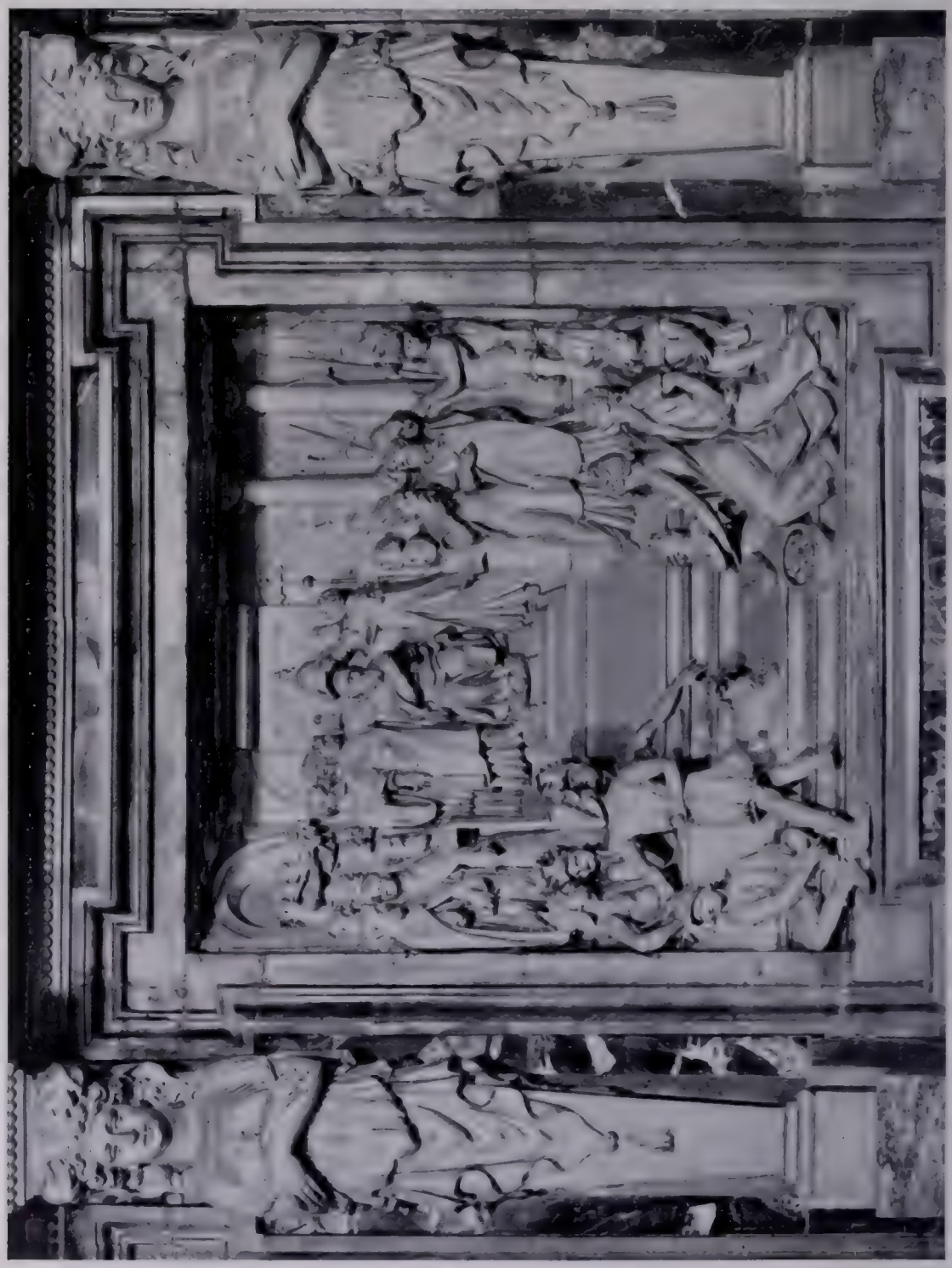


Fig. 484 — Roma, Santa Maria Maggiore. Gio. Antonio da Valsolda: *Incoronazione di Papa Sisto V*.
(Fot. Alinari).

Fig. 485 — Santa Maria Maggiore, cappella Sistina.
Gio. Antonio da Valsolda: *San Pietro Martire.*
(Fot. Alinari).

Fig. 486 — Roma, Santa Maria del Popolo.
Gio. Antonio da Valsolda: Tomba del *Card. Giov, Ger. Albani.*
(Fot. L.U.C.E.).

Fig. 487 — Roma, Santa Maria Maggiore.
Gio. Antonio da Valsolda: *Canonizzazione dei SS. Giacinto e Raimondo.*
(Arch. fot. Min. Ed. Naz.).

Fig. 488 — Roma, Santa Maria Maggiore.
Gio. Antonio da Valsolda: *Canonizzazione dei SS. Carlo Borromeo e Francesca Romana.*
(Arch. fot. Min. Ed. Naz.).

Ed ecco riapparire il rozzo tagliapietra nel bislacco monumentino del Cardinale *Giovanni Gerolamo Albani*, eseguito per la chiesa di Santa Maria del Popolo (fig. 486), tutto sconnesso negli ornamenti, con il busto del Cardinale che sbuca da una nicchia scura come da una grotta, e il cappellone enorme dei due putti con le insegne cardinalizie sopra quel corpo di monumento nano.

Dal 1590, quando stava ultimando la statua di Sisto V, al 1612, quando eseguiva, per il monumento di Clemente VIII nella cappella Sistina a Santa Maria Maggiore, il rilievo della canonizzazione dei *Santi Giacinto e Raimondo* (fig. 487), e l'altro, raffigurante la canonizzazione di *San Carlo Borromeo* e di *Santa Francesca Romana* (fig. 488), nel monumento di Paolo V, il Valsolda non mostra d'aver progredito. Disegna rettangoli e rombi con le sue figure allineate, fantoccesche sotto i panneggi tirati con gran cura. I ceri degli altari stanno in rassegna come le figure sull'attenti, che si squinternano appena tentan muoversi: esempio il soldataccio nel primo piano della canonizzazione dei Santi Giacinto e Raimondo.

## SILLA LONGHI DA VIGGIÙ

1581, circa — Silla Longhi da Viggiù eseguisce un mostro marino suonatore di buccina, per la fonte di piazza Navona.

1586, circa — Compone l'incoronazione di Pio V a Santa Maria Maggiore, nella cappella Sistina.

1588-90 — Pagamenti per restauri alla colonna Antonina (R. Edifici Pubbl., 1585-90, f. 78).

1598, 15 marzo — Pagamento per il restauro di un'antica testa trovata presso l'arco di Costantino.

1598, 23 marzo — Pagamenti di lavori per San Giovanni in Laterano: storia di Aronne e statua dello stesso (R. Ed. Pub. S. Giov. Lat., 1597-98).

1601, 7 luglio — Altro pagamento per la stessa chiesa (c. s.).

1601, circa — Angelo nella parete del transetto di S. Giovanni in Laterano.

1608 — Statua di Paolo V nel suo monumento in Santa Maria Maggiore (R. Mand., 1605-09, f. 61).

1611, circa — Statua e sepolcro del Card. Alessandrino alla Minerva (cfr. Baglione, Titi).

1622, circa — Muore (cfr. Bertolotti).

* * *

Silla Longhi da Viggiù, autore di rozzi rilievi sulla facciata di San Petronio a Bologna e gran raffazzonatore di marmi antichi se-

Fig. 489 — Roma, Santa Maria Maggiore. Silla da Viggiù: *Incoronazione di Pio V.* (Fot. L.U.C.E.).

condo il Baglioni, eseguì, per il monumento a Pio V nella cappella Sistina, il rilievo dell'*Incoronazione del Papa* (fig. 489), opera di goffo burattinaio che spiana come focacce sotto i larghi piviali le figure compunte dei vescovi, pianta comicamente il tronfio armigero a destra ai piedi dello scalone, soffoca tra i due prelati il piccolo papa, schiacciato sotto l'enorme tiara. Tra le prime opere di Silla Longhi

Fig. 490 — Roma, Santa Maria Maggiore. Silla da Viggiù: Statua di *Clemente VIII*. (Fot. Anderson).

in Roma fu certamente la statua di *Clemente VIII*, destinata altrove, secondo il Baglione, e poi collocata nella cappella Paolina a Santa Maria Maggiore (fig. 490), secca e minuziosa come l'esiguo, arcaistico trono, ma non senza vivezza nel volto serio, intento, precisato in ogni suo tratto fisionomico, e tutta fiorita da intrichi di

Fig. 491 — Roma, Santa Maria sopra Minerva.
Silla da Viggiù: Statua funebre del *Cardinale Alessandrino*.
(Fot. Anderson).

ricami e di pieghe arricciolate. Con simile minuzia son curati i ricchi ornamenti delle vesti e i particolari della testa e delle mani nel simulacro del *Cardinale Alessandrino* giacente sulla sua tomba (fig. 491), benchè maggiore scioltezza abbia il disegno generale della figura, divisata, come tutto il monumento, da Giacomo della Porta, e i panneggi abbondanti e arricciati non s'incollino alle membra, come nel ritratto di *Clemente VIII*.

L'opera migliore di Silla da Viggiù è la statua di *Paolo V* (fig. 492)

Fig. 492 — Roma, Santa Maria Maggiore. Silla da Viggiù: Statua del Pontefice *Paolo V*. (Fot. Anderson).

nella cappella Paolina, probabilmente non ideata da lui nel suo volume largo e placido, nella calma semplicità della posa, che più tardi potè suggerire al Canova la bella figura di Papa Rezzonico. L'autore dell'arcaistica immagine di Clemente VIII si riconosce soltanto nella diligente determinazione di ogni particolare: peli incipienti delle guance sbarbate, frangetta di ciocche minute intorno al cranio calvo, fioritura lombarda di pieghe cadenti sull'inginocchiatoio, manipoli di piegoline filiformi nel camice. In questa statua Silla Longhi diede la sua migliore prova, modellando con plastica concisione il volume della testa senile e coordinando il movimento del panneggio, meglio che nelle precedenti sue opere, alla posa del pontefice raccolto nella preghiera.

## IPPOLITO BUZIO

1562 — Anno di nascita di Ippolito Buzio.

1601, circa — Angelo nel transetto lateranense.

1601 — Statua di *Clemente VIII* nella cappella Aldobrandini alla Minerva.

1610, circa — Apostolo per il duomo d'Orvieto.

1612 — Riceve pagamenti per la storia della Pace fra il re di Francia e il re di Spagna, sulla tomba di Clemente VIII (cappella Paolina a Santa Maria Maggiore (R. Ed. Pub., 1612-15, f. 11)).

1615 — È pagato per il rilievo dell'Incoronazione di Paolo V, nella cappella suddetta.

1634 — Muore.

* * *

Nativo di Viggiù era anche Ippolito Buzio, che nella statua del pontefice *Clemente VIII* in Santa Maria della Minerva (fig. 493) si presenta con le comuni impronte dell'arte lombarda nei drappi arricciolati, nelle ciocche fiammee, nella sovrabbondanza delle pieghe. Con l'ombra avviva il fuoco degli occhi e infonde al volto un'animazione esaltata, melodrammatica, che non si trova nei suoi conterranei compagni di lavoro a Roma. Suo primo tentativo di composizione manieristica è il rilievo raffigurante la *Pace fra il re di Francia e il re di Spagna* nella tomba di Clemente VIII a Santa Maria Maggiore (fig. 494). E qui a fatica lo scultore lombardo riesce a disegnare la composizione su schemi di triangolo, impacciato a dispor nello

Fig. 493 — Roma, Santa Maria sopra Minerva.
Ippolito Buzio: Statua del Pontefice *Clemente VIII*.
(Fot. L.U.C.E.).

Fig. 494 — Roma, Santa Maria Maggiore, cappella Paolina.
Ippolito Buzio: *Il Pontefice Clemente VIII pacifica Filippo II con Enrico IV.*
(Fot. L.U.C.E.).

spazio le figure agghindate, arricciolate, baffute, uscite di fresco dalla bottega di un parrucchiere di provincia. Quando, tre anni più tardi, Ippolito Buzio eseguisce il rilievo dell'*Incoronazione di papa Paolo V*

Fig. 495 — Roma, Santa Maria Maggiore, cappella Paolina.
Ippolito Buzio: *Incoronazione del Pontefice Paolo V.*
(Arch. fot. Min. Ed. Naz.).

per la cappella Paolina (fig. 495), il debole compositore si mostra provetto, sicuro, tanto da farci pensare che, tornato a Milano, abbia appreso a comporre dai rilievi tibaldeschi in duomo: con arte di perfetto geometra dispone le figure entro lo specchio marmoreo, e ottiene un insieme calmo, ordinato, limpido, anche valendosi di un placido e serico drappeggiar di stoffe. Le cariatidi stesse, vedute di

Fig. 496 — Roma, San Giacomo degli Incurabili. Ippolito Buzio: Statua di *San Giacomo*. (Arch. fot. Min. Ed. Naz.).

tre quarti in simmetria, sono costrutte con ampiezza, impostate con grandiosità tibaldesca, in perfetto accordo con la scena di cerimonia: prendon valore di pilastri, benchè le carni sian lievi e mosse, e le ciocche a viticci riconducano alla fiorita decorazione lombarda.

Di poco antecedente a quest'opera, che rappresenta il punto d'arrivo dell'arte di Ippolito Buzio, è la statua del *Santo titolare* nella chiesa di San Giacomo degli Incurabili (fig. 496), compiuta dallo scultore lombardo sulla guida delle sculture di Jacopo Sansovino in Roma.

## STEFANO MADERNO

1576 — Nasce Stefano Maderno.

1600, circa — Statua di *Santa Cecilia* e ornamento dell'altare, in Santa Cecilia in Trastevere.

1601, circa — Angelo nel transetto lateranense.

Fra il 1598 e il 1605 (data di costruzione della cappella Aldobrandini alla Minerva) — Due genietti sulla tomba del padre di Clemente VIII.

1603 — Cede al Bonvicino il lavoro di una statua del Battista per Santa Maria della Minerva.

1606 — Bozzetto di Cristo e Giuseppe d'Arimatea alla Ca' d'Oro (firmato e datato).

1608 — Pagamento per due statue sulla parete esterna della cappella Paola in Santa Maria Maggiore.

1610 — È invitato a presentare il modello di un Apostolo per il duomo d'Orvieto.

1610, dopo il — Statua di *San Carlo Borromeo* in San Lorenzo in Damaso.

1612 — È pagato per certi delfini nella fontana di Belvedere (R. Ed. Pub., 1612-14, f. 4).

1614, circa — Due figure, della *Pace* e della *Giustizia*, in Santa Maria della Pace.

1615, dopo il — Lavora ai palazzi di San Pietro e di Montecavallo. Per Montecavallo, fa il *San Pietro* sul portone d'ingresso.

1620 — Accordo per un angelo destinato al duomo d'Orvieto (v. FUMI).

1628, circa — Due angeli nella chiesa della Madonna di Loreto al Foro Traiano.

1636 — Muore.

* * *

Popolare fama ebbe per secoli la statua di *Santa Cecilia* (fig. 497) nella chiesa di Santa Cecilia in Trastevere, seconda opera nota di Stefano Maderno in Roma. Certo, il maestro che portò nella compo-

Fig. 497 — Roma, Santa Cecilia in Trastevere. Stefano Maderno: *Santa Cecilia.*
(Fot. Alinari).

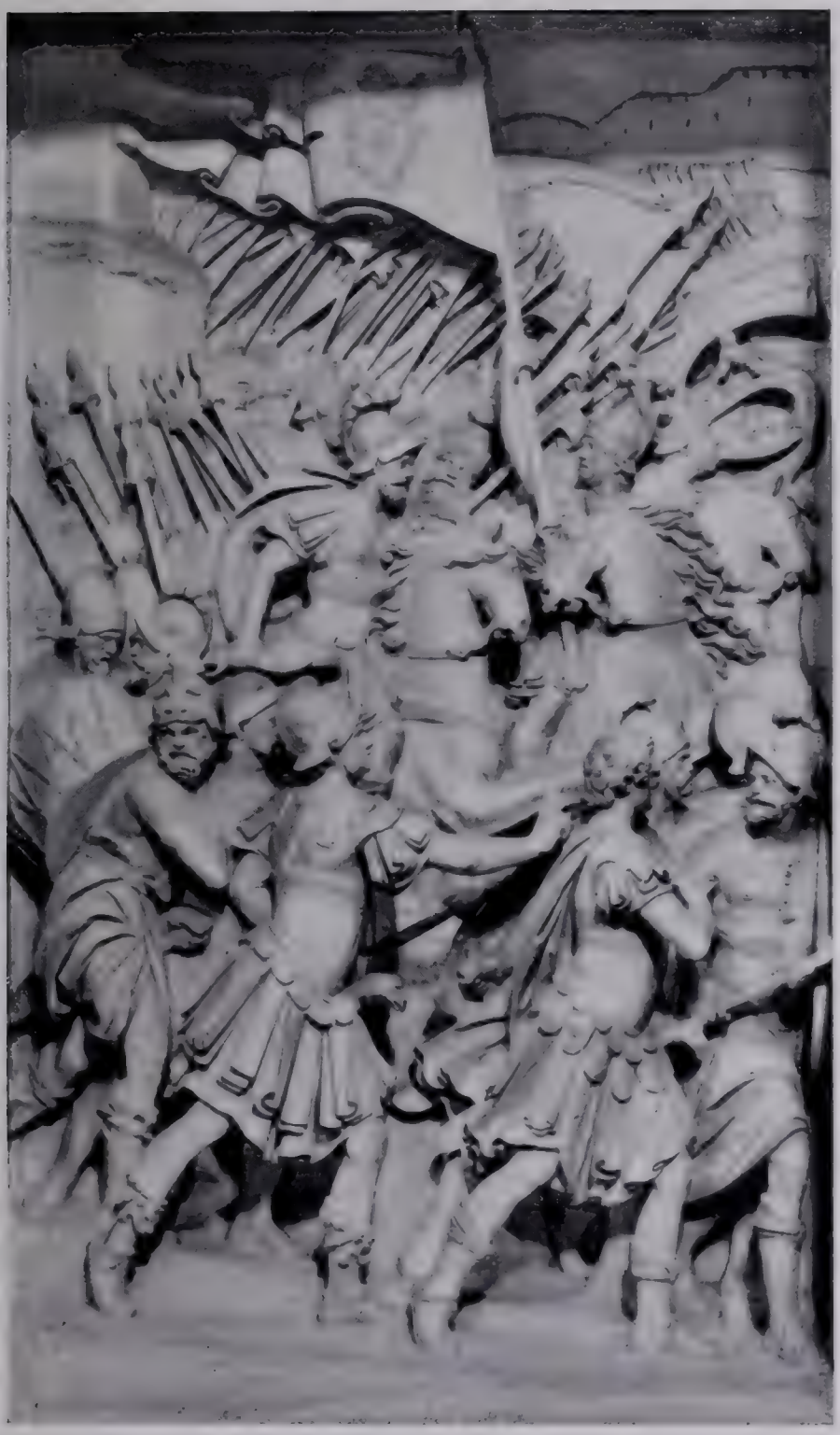


Fig. 498 — Roma, Santa Maria Maggiore.
Stefano Maderno: *Rodolfo d'Ungheria muove contro gli Infedeli.*
(Fot. Alinari).

sizione uno spirito di religioso sentimentalismo, tale da suscitar facili emozioni nei cuori devoti e da preludere a certi filoni d'arte del nostro Ottocento, profuse, in questa figura giacente sopra una lastra di marmo come fiore falciato, tutto il suo virtuosismo di Lombardo esperto ad accarezzare e lustrar superfici, a ornar le forme

Fig. 499 — Roma, Santa Maria Maggiore.
Stefano Maderno: *Papa Liberio segna sulla neve la pianta della Basilica.*
(Fot. L.U.C.E.).

snelle di pieghe a spira, calligrafiche e armoniose, a disegnar con esse le membra tornite. Tutto, nella bella figura, è dolcezza, forse troppa dolcezza, unita com'è allo studio di suscitar raccapricci pietistici col sangue che spilla da quel collo così garbatamente spaccato. Più, dunque, che nella statua di *Santa Cecilia*, le belle qualità dell'artista si spiegano nell'ornamento in bronzo dell'altare, ricco e nobile, nelle lampade a melagrana che scoppiano turgide all'urto della fiamma.

A gran distanza di anni, quando Stefano Maderno, circa il 1615,

Fig. 500 — Roma, Santa Maria della Pace. Stefano Maderno: La *Pace* e la *Giustizia*.
(Arch. fot. Min. Ed. Naz.).

Fig. 501 — Venezia, Ca' d'Oro. Stefano Maderno: *Ercole soffoca Anteo.* (Fot. Fiorentini).

compone il bassorilievo raffigurante l'imperatore *Rodolfo d'Ungheria che muove contro gli infedeli* (fig. 498), per il monumento di Paolo V, è ancora il Lombardo, che vede tutto in superficie e trasforma la

Fig. 502 — Venezia, Ca' d'Oro. Stefano Maderno: *Ercole e il leone nemeo.*
(Fot. Fiorentini).

scena guerresca in targa adorna dalle volute serpentine di una S tracciata in rapido corsivo con pedoni, cavalieri, lance e stendardi. Benchè il manierismo romano raffaellesco stampi le sue impronte nelle figure, egli rimane sostanzialmente ancora l'erede dell'ornatissimo Bambaia. Non così nel bronzo con la istoria di papa Liberio che segna sulla neve la pianta della basilica di Santa Maria Maggiore (fig. 499), tratto da un modello di Stefano Maderno per l'altare della Madonna di San Luca nella stessa cappella Paolina, dove lo scultore ottiene profondità con il campo libero tra due gruppi in linea trasversa, e finemente modella le figure, che in lontananza non trovan posto a disporsi nello spazio e, muovendosi, cozzan mitra contro mitra, testa contro testa. Tornano i ricordi di Lombardia nelle barbe fiammeggianti, nei ricami delle mitre, nella figura d'armigero a destra, in un volto di giovane diacono cesellato dall'ombra, mentre nella tonda testa di vecchio calvo, a destra, assorto, con lineamenti eletti, è un'impronta di nobiltà raffaellesca. Dopo le figure della *Giustizia* e della *Pace*, modellate con disinvolta facilità decorativa per l'altar maggiore in Santa Maria della Pace (fig. 500), e il San Pietro sul portone d'ingresso al palazzo del Quirinale, del biennio 1514-15, non abbiamo opere datate dal Maderno anteriori al 1621-22, quand'egli eseguì i bozzetti nella Ca' d'Oro, raffiguranti le lotte d'Ercole, condotto con un senso di realismo pretensioso e quasi turpe il gruppo di *Ercole e Anteo* (fig. 501) e con materiale studio anatomico alla Marco d'Agrate; bella rievocazione classica l'altro di *Ercole che uccide il leone nemeo* (fig. 502). Ineguale maestro, inferiore alla sua fama, talora meccanico e faticato, come dimostra il gruppo di *Giacobbe in lotta con l'angelo* (fig. 503) nella galleria Doria, Stefano Maderno non ha, nella sua opera di scultore, unità di sviluppo, coerenza stilistica.

## TADDEO CARLONE

1560 — Da Giovanni Carlone, scultore d'arabeschi e fogliami, furono accompagnati a Genova i figliuoli Taddeo e Giuseppe, nati a Rove in quel di Lugano.

.... (?) — Taddeo va a Roma per studiare « li fragmenti di quelli marmi antichi » (SOPRANI).

Fig. 503 — Roma, Palazzo Doria. Stefano Maderno: *Giacobbe lotta con l'angelo.* (Fot. Alinari).

1580 — Si rifugia, per fuggire il contagio, nel convento dei Francescani, dove lavora angeli per frontespizî di cappelle nella lor chiesa.

1581 — Taddeo fa molti lavori nel palazzo del Signor Franco Lercaro, « fra quali sono molto considerabili due termini che si vedono alla porta del cortile e i due ritratti che al piano delle prime scale rappresentano l'effige dello stesso signore e della signora sua moglie » (Antonia de Marini Lercaro).

.... (?) — Fa lavori nel palazzo del signor Enrico Salvago, « dove sopra tutto sono da Scultori tenuti in pregio i due huomini selvaggi ».

.... (?) — Lavora due « belli depositi » in San Lorenzo nella Cappella del Signor Matteo Senarega, « già Duce della sua Repubblica ».

.... (?) — Abbellisce il giardino del Principe Doria con la fontana « nel cui mezzo iscolpiva Nettuno di gigantesca figura sopra di un cavallo marino », tra Sirene e Tritoni.

.... (?) — Scolpisce in breve tempo la statua di *Santo Stefano* sulla porta della città detta dell'Arco.

.... (?) — È eletto « dal pubblico per fare la gran statua del principe Gio. Andrea Doria » (oggi frammentaria).

1613, 25 marzo — Muore ed è sepolto nella chiesa di San Francesco di Castelletto. [1]

* * *

I due busti di *Francesco di Nicolò Lercaro* e della consorte *Antonia Marina* ancora si vedono « al piano delle prime scale » del palazzo Lercaro (figg. 504-505); e ci mostrano come, anche a secolo inoltrato, si risentisse in Genova l'influsso del Montorsoli, ben chiaro nella base sugli alti piedistalli, ove due tritoni reggon la cartella già ornata dell'arma della nobile casa. I due busti portan la data del 1581, e sono bene squadrati, di forme piene, concise, schiette, condotti con lo studio di dare alle pieghe del manto virile, al nastro che regge il cameo della gentildonna, alla sua veste come ade-

[1] Queste note son ricavate da *Le vite de' Pittori, Scultori ed architetti Genovesi, ecc.*, di Raffaele Soprani in Genova, per Giuseppe Bottaro, 1674, pagg. 293-295. Sui Carlone vedi anche il volume di Matteo Marangoni, *I Carlone*, Firenze, 1925. — Di Giacomo Carlone, figlio di Pietro da Scaria scultore, sappiamo che nel 1538 si strinse in società di lavoro con Giacomo e Guglielmo della Porta e con Nicolò da Corte, società presto disfatta per l'andata a Roma di Guglielmo della Porta, e in Ispagna di Nicolò da Corte. Nel 1540, Domenico da Corte, fratello di Nicolò, mette in ordine i conti della disciolta società. Nel 1556, 15 aprile, a Giacomo Carlone viene allogata la statua sedente di Pietro Gentile per il palazzo di San Giorgio in Genova.

Figg. 504-505 — Genova, Palazzo Lercaro.
Taddeo Carlone: *Busto di Nicolò Lercaro e della consorte Antonia Marina*
(Fot. Manzini).

rente corazza, un valore architettonico. Ad un tempo si scorge una grande finezza nel rendere l'effetto serico delle stoffe, la rigidità del collare, il movimento delle carni. Son due forti ritratti: il gen-

tiluomo bonario, accogliente; la dama altezzosa, superba delle sue ricchezze.

In molte altre cose, Taddeo Carlone, pur seguendo il Montorsoli, rimase inferiore alla scultura dei due busti. S'allaccia alla tradizione montorsoliana la *Fonte del Nettuno* (fig. 506) a palazzo Doria, con due bacini divisi in parti da mensole, il più grande con aquile, il minore con putti e tritoncelli al disopra del margine, tagliati meccanicamente, senza che dallo schematismo risulti chiarezza stilistica, bensì mancanza di vita. Le mensole sono adorne di teste nel bacino maggiore, di delfini nel minore; le aquile e i putti escono da un solo stampo; e i bacini paion mobiglia intagliata di sfarzoso palazzo, su cui s'erge Nettuno con i cavalli marini nel mezzo, accademica comparsa di diretta origine montorsoliana.

Taddeo fu eletto dal pubblico per fare la statua del principe Gio. Andrea Doria, che fu, come quella del Montorsoli, guasta e mutilata dal popolo al tempo della rivoluzione francese, e si vede nel chiostro di San Matteo accanto all'altra pure ridotta a un troncone, della quale riecheggia le forme. Così, sempre, Taddeo si fa l'eco del Montorsoli e d'altri, abile nei fogliami, nei cartelloni, nelle mascherette e in ogni « ornamento conveniente ad una polita e ben considerata architettura » (Soprani).

A Giovanni Carlone fu socio Bernardino de Novo, e insieme i due scultori convennero il 24 maggio 1555 con Andrea Usodimare ed altri « fede-commissari del quondam Cattaneo Pinelli per il lavoro della costui immagine marmorea e delle relative nicchie destinate all'ufficio dei Padri del Comune »[1]. La statua di *Cattaneo Pinelli*, cavaliere di Spagna, ora nell'atrio di palazzo Tursi, municipio genovese, dimostra relazioni con Taddeo Carlone e anche, per la finitezza di lavoro delle superfici, condotte come a cesello, con Leone Leoni (fig. 507).

Fra gli scultori di Liguria non si può dimenticare Luca Cambiaso, che accanto a Gio. Battista Castello il Bergamasco eseguì, nella cappella Lercaro in San Lorenzo di Genova, la statua della *Fede* (fig. 508), enfatica nel gesto, ma costruita con quella semplifica-

[1] Notizia dell'Arch. di Stato a Genova pubblicata da FEDERICO ALIZERI, in *Notizie dei professori, ecc.*, vol. V.

Fig. 506 — Genova, piazza del Principe. Taddeo Carlone: *La fontana del Nettuno.*
(Fot. Alinari).

Fig. 507 — Genova, Palazzo del Comune. Bernardino de Novo: Monumento di *Cattaneo Pinelli.*
(Fot. Gab. Municipale).

Figg. 508-509 — Genova, San Lorenzo, cappella Lercaro.
Luca Cambiaso e Gio. Battista Castello: *La Fede* e *La Carità*.
(Per cortesia dell'Ufficio d'Arte di Genova).

zione plastica che si nota in molte pitture dello stesso Luca, e più ancora nei suoi disegni. Simile schema si trova anche nelle altre statue scolpite dal Castello per la medesima cappella, specialmente

nel gruppo della *Carità* (fig. 509), condotto con maggiore facilità e morbidezza, ma con una concisione plastica così propria del Cambiaso da renderci convinti che la bella statua derivi da un disegno di questo pittore. Le altre due figure, della *Religione* e della *Prudenza*, anch'esse massicce, son inferiori alle due qui riprodotte, che ci mostrano ben distinta l'impronta stilistica di Luca Cambiaso.[1] « Dicono », scrive il Soprani, « che finita l'opera (la *Fede*), gettò via gli scalpelli, dicendo che erano di loro più teneri e più leggeri i pennelli; et ad ogni modo non mancò talora di ripigliarli, e principalmente quando di tondo rilievo fece al signor Battista della Torte un Bacco grande quanto la metà del naturale, con un grappolo d'uva in mano, et sua tigre alli piedi: squisito lavoro, di incensurabile..... Non solo maneggiand'egli i ferri con le proprie mani immorbidiva la durezza de' marmi: ma col consiglio regolava le opere di molti degli scultori. »

[1] Cfr. RAFFAELE SOPRANI, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti genovesi*, Genova, 1674, pp. 44-45, nella « Vita di Luca Cambiaso, scultore ».

8.

MAESTRI STRANIERI TRA I LOMBARDI A ROMA

# EGIDIO DELLA RIVIERA - NICOLÒ PIPPI D'ARRAS - NICOLA CORDIER detto IL FRANCIOSINO - GUGLIELMO BERTHELOT

## EGIDIO DELLA RIVIERA

È ignoto l'anno di nascita dello scultore, e quello della sua venuta di Fiandre a Roma.

1597, 16 settembre — Per volontà testamentaria di Didaco del Campo dev'essere costruita nella chiesa di Santa Maria in Vallicella una cappella sotto l'invocazione dello Spirito Santo; la costruzione ne è affidata a Egidio della Riviera, che prende impegno di condurla a termine entro due anni.

1598, 18 gennaio e 23 marzo — Due pagamenti a Egidio della Riviera per una storia e una statua di *Mosè* destinate alla cappella del Santissimo in San Giovanni in Laterano.

1599, 30 luglio — Altro pagamento per gli stessi lavori.

1601, 5 luglio — Altro pagamento per gli stessi lavori e per un angelo destinato alla stessa cappella.

1602, 29 agosto — Fa testamento, e non molto dopo muore, come risulta da un pagamento al figlio.

* * *

Tutti gli scultori stranieri ci sono rappresentati intenti a restaurare statue antiche, e così il Baglione ci raffigura Egidio della Riviera, fiammingo, riscuoter « fama et honore » con i suoi restauri. Ma con le opere proprie, che dimostrano la finezza dell'arte sua, meritò la maggiore considerazione. Nella cappella Sistina, ai lati della statua di Pio V, eseguì due bassorilievi raffiguranti il *pontefice*

Fig. 510 — Basilica di Santa Maria Maggiore, Cappella Sistina.
Egidio della Riviera: *Pio V consegna lo stendardo a Marcantonio Colonna.*
(Fot. Alinari).

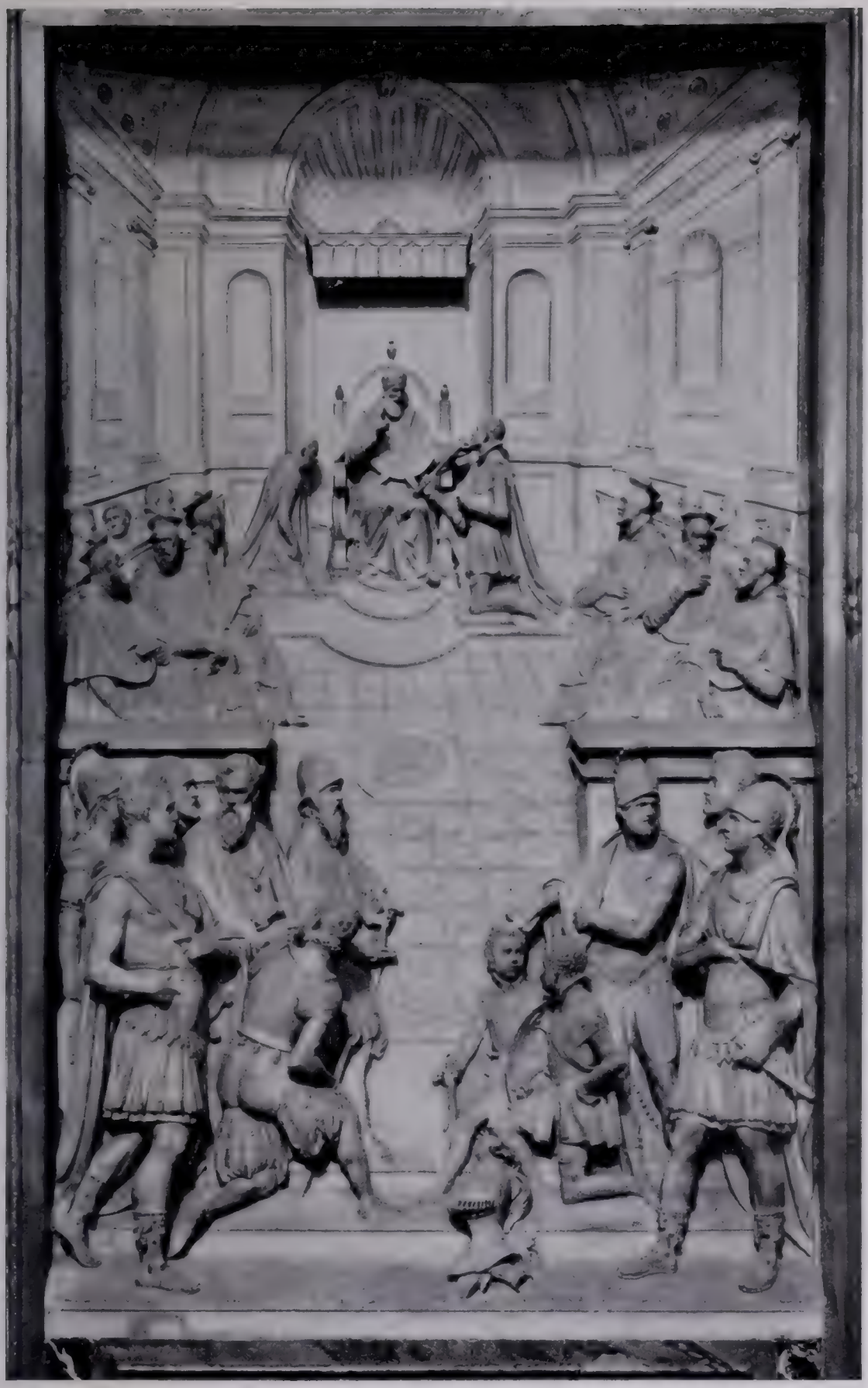


Fig. 511 — Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore, Cappella Sistina.
Egidio della Riviera: *Pio V affida il bastone di comando al Conte Sforza di Santa Fiora.*
(Fot. Anderson).

*che consegna lo stendardo di generale a Marc'Antonio Colonna contro i Turchi* (fig. 510) e il *pontefice che affida il bastone del comando al Conte Sforza di Santa Fiora contro gli Eretici di Francia* (fig. 511). Nel primo bassorilievo molte figure si curvano all'indietro, riversano alquanto il capo, quasi per lasciar libero lo spazio al campo

Fig. 512 — Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore, Cappella Sistina. Egidio della Riviera: *Canonizzazione di San Diego*, bassorilievo nel monumento di Sisto V. (Fot. Alinari).

centrale dell'istoria, lasciando trasparire lo sforzo del compositore. La figura che assiste in ginocchio Marc'Antonio Colonna è obliquamente disposta; alcuni cardinali appoggian la persona allo stallo, indietreggiando, e tutti si muovono a fatica, come tirati in giù dalle linee dei lati convergenti all'asse obliquo della composizione. Per contrasto con questi personaggi, diciamo così, in discesa, altri, compresi i due militi in primo piano, di qua e di là dalla scena, si volgono verso lo spettatore. Disposto il trono papale nel fondo a si-

nistra, le linee non convergono al pontefice e al gonfaloniere, e, com'esse, non tutti convergon gli sguardi, gli atti degli assistenti alla cerimonia. Ma, pur traverso tanto sforzo e disorientamento delle figure, si può notar la finezza dello scultore nelle teste dei personaggi, nella levità delle capigliature e delle barbe serpentine, nella

Fig. 513 — Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore, Cappella Sistina. Egidio della Riviera: *La pace tra l'imperatore d'Austria e il Re di Polonia.* (Fot. Alinari).

sottigliezza dei lineamenti, nelle vesti inamidate, nell'architettura dell'ambiente tirato in prospettiva.

Nel secondo bassorilievo, collocato più verso il centro il trono papale, tutti gli atteggiamenti delle figure riescon più spontanei, meglio collocati i personaggi e più aderenti alle linee della composizione, che fuggono prospetticamente inclini verso il trono papale. I cardinali assistenti alla cerimonia hanno più carattere, meglio rappresentano la storica commedia, e quanti sono, davanti alla sala del

trono, capitani e soldati, tutti par che aspettino il Duce consacrato dal pontefice per accompagnarlo, seguendo il moto delle linee come grido di guerra. Dal primo bassorilievo a questo lo scultore ha trovato misura, equilibrio, scioltezza; l'amatore dell'antico nelle teste d'alcuni guerrieri si ricorda dei marmi romani, ma in tutto è lo scalpellatore che sfiora le superfici morbide, chiaramente determinandole, come con sottile pennellata.

Nella stessa cappella Sistina, di fronte alla statua di Pio V, Egidio della Riviera scolpì, di qua e di là da Sisto V papa, altre due storie a bassorilievo, cioè quando Sisto V canonizzò San Diego d'Alcalà spagnuolo dei frati minori di San Francesco (fig. 512), e quando mandò il Cardinale Ippolito Aldobrandini, poi Clemente VIII, a metter pace tra Re Sigismondo di Polonia e Casa d'Austria (fig. 513). Anche in questi due bassorilievi si può notare, come nei due precedenti, difficoltà d'impostazione delle figure nel primo, condotte con un aiuto; disposizione di esse, nel secondo, così simmetrica, che le figure potrebbero coincidere quando si ripiegassero le parti di destra su quelle di sinistra. È una forma di composizione semplificata tanto da farci pensare che, nel rilievo dello Sforza insignito del bastone di comando da Pio V, Egidio della Riviera abbia raggiunta, dopo le prove fatte negli altri rilievi, la forma più progredita.

## NICOLÒ PIPPI D'ARRAS

È ignoto l'anno di nascita dello scultore e quello della sua venuta a Roma.

1589 — Data delle due « historie di marmo » eseguite da Nicolò per la cappella Sistina in Santa Maria Maggiore.

1592, 20 novembre — Nicolò Pippi promette di fare la lapide per la sepoltura del cardinale Gonzaga, da collocarsi davanti all'altare di Sant'Alessio entro il 15 febbraio 1593.

1598, 25 gennaio — Pagamento a Nicolò fiammingo di 50 scudi « a bon conto dell'Historia di marmo che fa di Melchisedec e statua di Abramo per mettere nella cappella suddetta » (a San Giovanni in Laterano).

1604, 1° ottobre — I pagamenti della storia e della statua di Melchisedec vengono fatti agli eredi del Pippi.

* * *

Aiuto a Egidio della Riviera fu Nicolò Mostaert o Nicolò Pippi d'Arras, che nella cappella Sistina continua in bassorilievo i soggetti svolti dal superiore compagno, rappresentando la *Battaglia di*

Fig. 514 — Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore, Cappella Sistina. Nicolò Pippi: *La battaglia di Lepanto*, bassorilievo al monumento di Pio V. (Fot. Alinari).

*Lepanto* (fig. 514) e la *Vittoria* del *Conte di Santa Fiora contro gli eretici* (fig. 515), nel monumento a Pio V. Una differenza tra Nicolò Pippi ed Egidio della Riviera si può riscontrare nell'opera dello scalpello, meno accentuata, e, potrebbe dirsi, più superficiale. Si confrontino le cariatidi che fiancheggiano i bassorilievi d'Egidio con quelle ai lati degli altri di Nicolò d'Arras: le prime hanno forti scuri tra i capelli più mossi, nei lineamenti più fortemente intagliati, nei

segni delle pieghe più larghe; le seconde sembran svanite immagini di fanciulle, che non faccian alcuno sforzo.

Nicolò d'Arras ricorse a Raffaello per l'affusata figura di San Pietro e l'altra di San Paolo, in alto tra le nubi, come nelle Stanze Vaticane sopra le schiere di Attila. In tutte le sue composizioni è parco

Fig. 515 — Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore, Cappella Sistina. Nicolò Pippi: *Vittoria del conte di Santa Fiora contro gli Eretici.* (Fot. Alinari).

d'accenti, affaticato ad esprimersi. Anche in Santa Maria dell'Anima, nel fare il mausoleo del *duca di Clèves* (fig. 516), fu compagno a Egidio della Riviera. « Il duca », così lo descrive il Baglione, « armato in ginocchio è sopra il frontispitio della cassa di tutto rilievo all'infuori. E di sopra il muro stanvi il Giuditio di mezzo rilievo, nel quale è Christo con sua gloria in atto di giudicare, et Angeli con la tromba, e figure ignude che risuscitano. Da' lati a man diritta sta la Religione, e dalla manca la Fede: vi sono colonne, nicchie, frontispicij,

Fig. 516 — Chiesa di Santa Maria dell'Anima.
Nicolò Pippi ed Egidio della Riviera: Monumento al *Duca di Clèves*.
(Fot. dell'Arch. fot. del Ministero dell'E. N.).

et altri belli finimenti; e sopra da' lati ha due puttini: poi in cima tra le finestre è un quadro di basso rilievo, ov'è Papa Gregorio XIII che dà lo stocco al Duca con molte figure, opera di marmo per dili-

Fig. 517 — Chiesa di Santa Maria dell'Anima.
Nicolò Pippi ed Egidio della Riviera: *Giudizio Universale* dal monumento suddetto.
(Fot. dell'Arch. fot. del Ministero dell'E. N.)

Fig. 518 — Chiesa di Santa Maria dell'Anima.
Nicolò Pippi: Tomba di *Eugenio Fustenberg*.
(Fot. dell'Arch. fot. del Ministero dell'E. N.).

Fig. 519 — Roma, Chiesa di Santa Maria dell'Anima.
Nicolò Pippi: Busto di *Eugenio Fustenberg* sulla sua tomba.
(Fot. dell'Arch. fot. del Ministero dell'E. N.).

genza di lavoro, e per disposizione d'arte molto bella; e vogliono che le migliori statue di marmo lavorate in quel monumento sieno state fatte da Niccolò. » Riportiamo questa descrizione del Baglione,

Fig. 520 — Firenze, Museo Bardini. Egidio della Riviera: *Statua sepolcrale.*
(Fot. Alinari).

perchè ci rappresenta il mausoleo nella sua antica integrità. Ora il rilievo di Gregorio XIII, al sommo del monumento, staccato

Figg. 521-522 — Roma, Chiesa di Santa Maria dell'Anima.
Nicolò Tippi: *Statue della Fede e della Religione.*
(Fot. dell'Arch. fot. del Ministero dell'E. N.).

da esso, sta nella sagrestia di Santa Maria dell'Anima. Il grande bassorilievo del *Giudizio Universale* (fig. 517) sostituisce la pala d'altare dipinta, e tutta la rappresentazione ha la finezza di Egidio. In qualche parte, specie nell'alto, può esservi stato l'aiuto di Nicolò, ma, in generale, si scorge la finezza del superiore maestro, la sua

Fig. 523 — Roma, Chiesa di Santa Maria dell'Anima.
Nicolò Pippi ed Egidio della Riviera: Bassorilievo già connesso al monumento suddetto.
(Fot. dell'Arch. fot. del Ministero dell'E. N.).

scioltezza di movimento. Dall'angiolo con le grandi ali, in atto di suonar le tube, giù ai risorti, al nudo che riverso invoca, nel mezzo, ai beati e ai reprobi, sino alla figura giovanile, orante, del Duca di Clèves, si sente lo scalpello fine d'Egidio, la sua sottigliezza di segno filato e nitido. Si può vedere, nella stessa chiesa di Santa Maria dell'Anima, il busto di *Eugenio Fustenberg* (figg. 518-519), opera di Nicolò Pippi, in quella svanita morbidezza del volto, in quei capelli che s'aggiran sul capo e s'arricciano lievi, nella precisione del gran colletto a cannucce inamidato, nell'armatura d'argento, mentre si riconosce la mano d'Egidio della Riviera nella statua sepolcrale del Museo Bardini (fig. 520) a Firenze (n. 313), sempre per quella gran pulizia della fattura e del marmo. Tutte queste opere ci debbono permettere di dare a Nicolò d'Arras le due statue, nel mausoleo, della *Fede* e della *Religione* (figg. 521-522), dove le forme sono inguantate dal cuoio delle vesti, e le teste a fatica si piantano sul collo cilindrico. Così il grande rilievo, già connesso al monumento, ed eseguito in obbedienza all'arte di Egidio della Riviera (fig. 523), è più grossolano, tanto nelle architetture, quanto nelle capigliature e nelle barbe spugnose, nelle scanalature e nelle spezzature delle vestimenta. Quando s'eccettui il Cardinale a sinistra, ove par di scorgere la virtuosità d'Egidio della Riviera, tutto è tirato meccanicamente, al modo proprio di Nicolò d'Arras.

## NICOLA CORDIER DETTO IL FRANCIOSINO

1567, circa — Nasce in Lorena a Lothringen

1592-1605 — Compie le prime opere sotto Clemente VIII a Roma.

1601, giugno-1602, gennaio — Nota di pagamenti per nove angeli da porsi nella navata di San Giovanni in Laterano.

1604, Entra a far parte dell'Accademia di San Luca.

1605, dopo quest'anno — Compie il busto in bronzo di *Paolo V* e quello di *Clemente VIII*, che sono all'ingresso della Sacrestia di San Giovanni in Laterano.

1607, 22 dicembre — Riceve pagamenti per un angelo in marmo, commesso da Paolo V, e destinato alla porta della Sacrestia in Santa Maria Maggiore.

1608 — Statua in bronzo d'*Enrico IV* di Francia (nel portico di San Giovanni in Laterano).

1609, da gennaio a maggio — Lavora per il Vaticano.

1609, aprile-fino all'aprile 1610 — Riceve pagamenti per la fontana nel Cortile del Belvedere.

1609-1612, maggio — Riceve 3400 scudi per quattro statue in marmo di Carrara, destinate alla cappella Borghese in Santa Maria Maggiore: *Aronne* e *San Bernardo*, *Re David* e *San Atanasio* (o *Basilio*).

1610, circa — Adatta a un antico fusto d'alabastro la testa di Sant'Agnese nella chiesa omonima in Via Nomentana.

1610, novembre — È chiamato a stimare la statua di *San Filippo*, eseguita da Francesco Mochi per il Duomo d'Orvieto.

1612, 25 novembre — Muore ed è sepolto alla Trinità dei Monti.

Così il BAGLIONE, ma il POLLAK, *Die Kunstätigkeit unter Urban VIII*, trova pagamenti a Nicolò Cordier successivi alla data di morte segnata dal Baglione.

1630, 9 luglio — Per due angeli di creta al ciborio del Santissimo Sacramento in San Pietro, scudi 50.

1630, 14 dicembre — Per rinettare i modelli di cera che si devono gettare, a Nicolò Franzese, scudi 30.

1631, 10 febbraio-20 dicembre — Pagamenti a lui in nove rate di 262 scudi.

1631, 21 giugno — Per fattura d'un altro angiolo e rifinitura d'uno cominciato da Domenico Finitiano, scudi 50.

1631, 31 gennaio-7 dicembre — Pagamenti a lui di 150 scudi in sette rate.

1632, 5 aprile — Per aver lavorato ai modelli che si fanno nella Confessione, scudi 25.

1632, 7 luglio — A Nicolò Cordieri a bon conto di quattro angeletti di legno che fa per il Ciborio.

1634, 16 gennaio-7 marzo-9 agosto — Pagamenti a lui per 37 scudi.

1634, 8 novembre — Per un modello in cera d'un candeliere per l'altare dei SS. Apostoli, scudi 15.

1634, 16 dicembre — Pagamento a lui d'altri 15 scudi.

* * *

Sopra tutti Nicola Cordier, detto il Franciosino, avanza nel tempo, trova il nuovo avvicinandosi al barocco per il suo studio dell'effetto vivace, per il tormento della linea, per le grotticelle di scuri nelle chiome, per la teatralità degli atti e la virtuosità delle forme. Non si comprende come il Baglione, nell'accennare a una prima opera del maestro, cioè alla statua di *San Gregorio* (fig. 524) nella chiesa omonima, la dica ricavata da un abbozzo di pontefice per Michelangelo. È un'opera poco significativa anche per il Cordier, benchè vi si manifesti in qualche modo la sua ricerca di movimento.

Vengon meno la quiete, la regolarità dei paludamenti, che s'avvolgon come radici alle membra; i contorni si spezzano irregolarmente; i lineamenti stessi del volto si turbano, si commovono. Col proceder del tempo, sempre più il Cordier procede verso il barocco, esempio le figure dei mausolei eretti ai genitori di Clemente VIII, nella cappella Aldobrandini a Santa Maria sopra Minerva. I monumenti, riduzione alla cinquecentesca, su disegno di Giacomo della Porta, di quelli d'Andrea Sansovino a Santa Maria del Popolo, stracchi di marmi, ci presentano sui sarcofagi, sollevati, la madre Luisa Deti e il padre Silvestro Aldobrandini (figg. 525-526). Tra i capolavori del Cordier è la prima, imponente immagine, ritratta con semplicità grandiosa dalla vita: profonde pieghe a zig-zag forma il drappo che ricade tutto mosso e fremente sulla figura sollevata dal sepolcro; anche le pieghe delle vesti (fig. 527) si rompono, guizzano, s'aggroppan correndo; e il velo sfaccettato, increspato, par muova ombre sul volto calmo, intento. Anche sulla statua di Silvestro Aldobrandini, che, nella maestà della positura, comporterebbe linee di vesti più ferme, le pieghe si spezzano, tremolano, quasi marezzate da riflessi. Il movimento irrequieto delle stoffe s'accentua nelle statue allegoriche dei mausolei, la *Giustizia* e la *Prudenza* in quello di Silvestro Aldobrandini, la *Carità* nell'altro di Luisa Deti. La *Prudenza* (fig. 528), elegante cortigiana, col capo (fig. 529) diademato fra le trecce a festoni, tutte sforacchiate, con le carni lustre, con vestimenta di seta, a geroglifici nel basso, è una leggiadra figura che si contempla maliziosa nello specchio.

Fig. 524 — Roma, Chiesa di San Gregorio. Nicola Cordier: *Statua di San Gregorio.* (Fot. Alinari).

Fig. 525 — Roma, Chiesa di S. Maria sopra Minerva.
Nicola Cordier e Camillo Mariani: Mausoleo di *Luisa Deti* madre di Clemente VIII.
(Fot. Alinari).

Fig. 526 — Roma, Chiesa di S. Maria sopra Minerva. Nicola Cordier: Monumento a *Silvestro Aldobrandini*. (Fot. Alinari).

Fig. 527 — Roma, S. Maria sopra Minerva.
Nicola Cordier: Particolare della figura di *Luisa Deti*.
(Fot. Brogi).

La statuetta barocca fa riscontro all'altra della *Giustizia* (fig. 530), impennacchiata, con la corazza stampata sulla carne, e il manto cadente a linee spezzate, rotte, slabbrate: preziosetta figura, che guarda allo spadone un po' sorpresa, un po' assorta. Così s'inizia il barocco

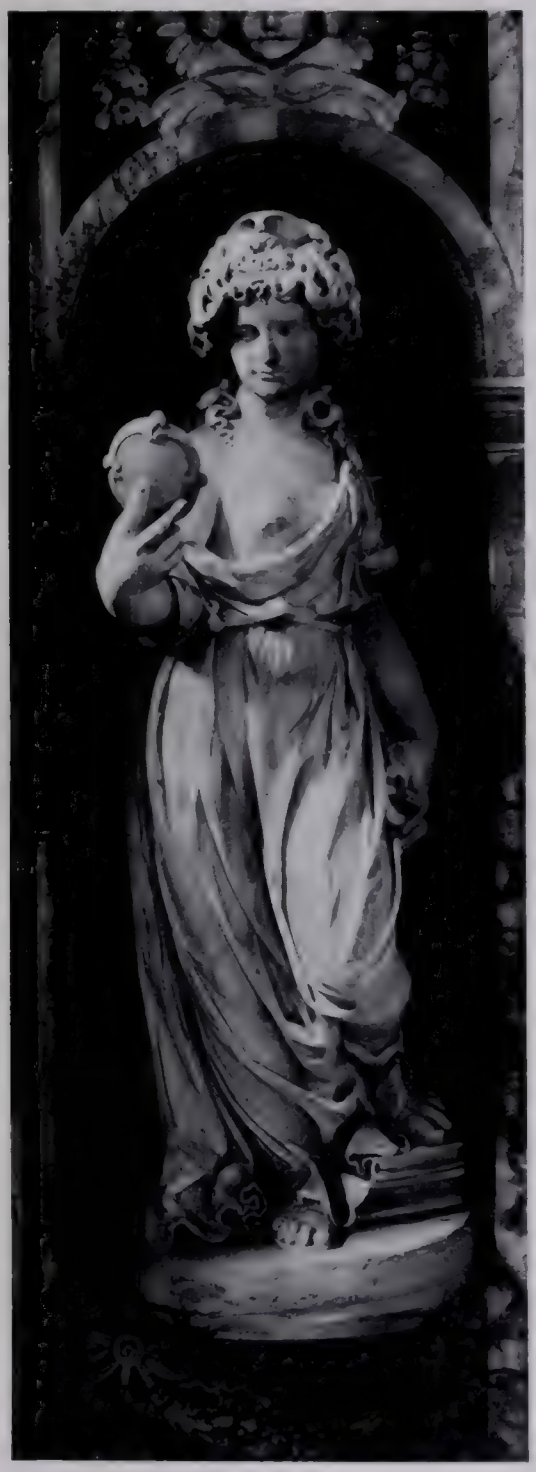


Fig. 528 — Roma, S. Maria sopra Minerva.
Nicola Cordier: Particolare del mausoleo di Silvestro Aldobrandini, *La Prudenza*.
(Fot. del Ministero dell'E. N.)

Fig. 529 — Roma, Santa Maria sopra Minerva, Cappella Aldobrandini.
Nicola Cordier: Tomba di Silvestro Aldobrandini, *La Prudenza*, dettaglio della testa.
(Fot. del Ministero dell'E. N.).

nella cappella Aldobrandini, avanza con la figura ardita della *Carità* (figg. 531-532), che porta un vispo bambinetto, mentre un altro a lei si stringe e un terzo si lamenta portando le mani sul capo.

Fig. 530 — Roma, S. Maria sopra Minerva.
Nicola Cordier: Particolare del mausoleo di Silvestro Aldobrandini: *La Giustizia*.
(Fot. del Ministero dell'E. N.).

Nella cappella stessa il Cordier e il Mariani s'incontrarono lungo le pareti, ove il Cordier impostò un melodrammatico *San Sebastiano* (fig. 533) memore della testa del Laocoonte, senza moto, fuorchè nel volto con sopracciglia contratte e tormentata chioma. Avvinte le braccia a un albero, tutto il corpo è costretto all'immobilità quasi fosse steso sopra una croce; e i piedi fiaccamente posano presso la corazza e l'elmo dalle vuote occhiaie, che richiama la rappresentazione appiè del Crocefisso, il cranio sul Golgota, cimitero dei rei.

A Santa Maria Maggiore il Cordier fece quattro statue grandi per la cappella Paola: il *re David* (fig. 534), il *Sacerdote Aronne* (fig. 535), *San Bernardo Abbate* (fig. 536), *Sant'Atanasio greco* (fig. 537), e in queste statue, lodatissime dal Baglione, s'abbandonò a facilità manieristica, che appar grossolana al paragone delle figure allegoriche nella cappella Aldobrandini. Ad eccezione del *San Bernardo*, nobile figura di monaco, sembran fabbricate per mostra teatrale.

Tutte quelle teste d'angiolini, che stanno sotto le nicchie dei profeti e dei Santi, con quelle chiocciole, o trucioli per capelli, con le grosse penne delle ali, i gonfi festoni di frutta e frondi, ci dicono come, tenendo conto dell'altezza e della distanza dagli occhi dello spettatore, Nicola Cordier accentuasse, ingrossasse le forme. E che abbia tutto sforzato, lineamenti, muscoli, capelli, vesti, si può vedere nei due busti dei *SS. Pietro e Paolo* nella Confessione di San Sebastiano fuori le mura (figg. 538-539), a lui allogati dal cardinale Scipione Borghese. Lo sforzo porta al teatrale, allo scoppio, nella statua di *Enrico IV* in San Giovanni Laterano (fig. 540), ove, nonostante finezze d'orafo nell'armatura, nelle figurette della cinghia, nella frastagliata gonna, appare il Re che ordina, impera, brandendo lo scettro gigliato e stringendo l'elsa d'uno spadone; avanza, chiamando a sè il suo popolo, incitandolo, dominandolo. A pesantezza, all'eccesso, arriva il Cordier nella statua di *Sant'Andrea* nella sagrestia di San Pietro (fig. 541), il cui pondo s'accresce per la commistione di marmo scuro della croce e del manto col bianco marmo della veste. Non diremo della poco felice statua che Nicolò Cordier fece nel 1614 di *Paolo V* a Rimini (fig. 542), trasformata ai tempi della rivoluzione francese nel santo patrono della città, per accennare ad alcuni ritratti, al busto di *Giulia Cenci Naro* (fig. 543), nella cappella di San Giovanni Battista in Santa Maria sopra Minerva, con i caratteristici riccioloni

Figg. 531-532 — Roma, S. Maria sopra Minerva, cappella Aldobrandini. Nicola Cordier: *La Carità* (a sinistra) *La Religione* (del Mariani, a destra). (Fot. del Ministero dell'E. N.).

Fig. 533 — Roma, Santa Maria sopra Minerva.
Nicola Cordier: *San Sebastiano.*
(Fot. L.U.C.E.).

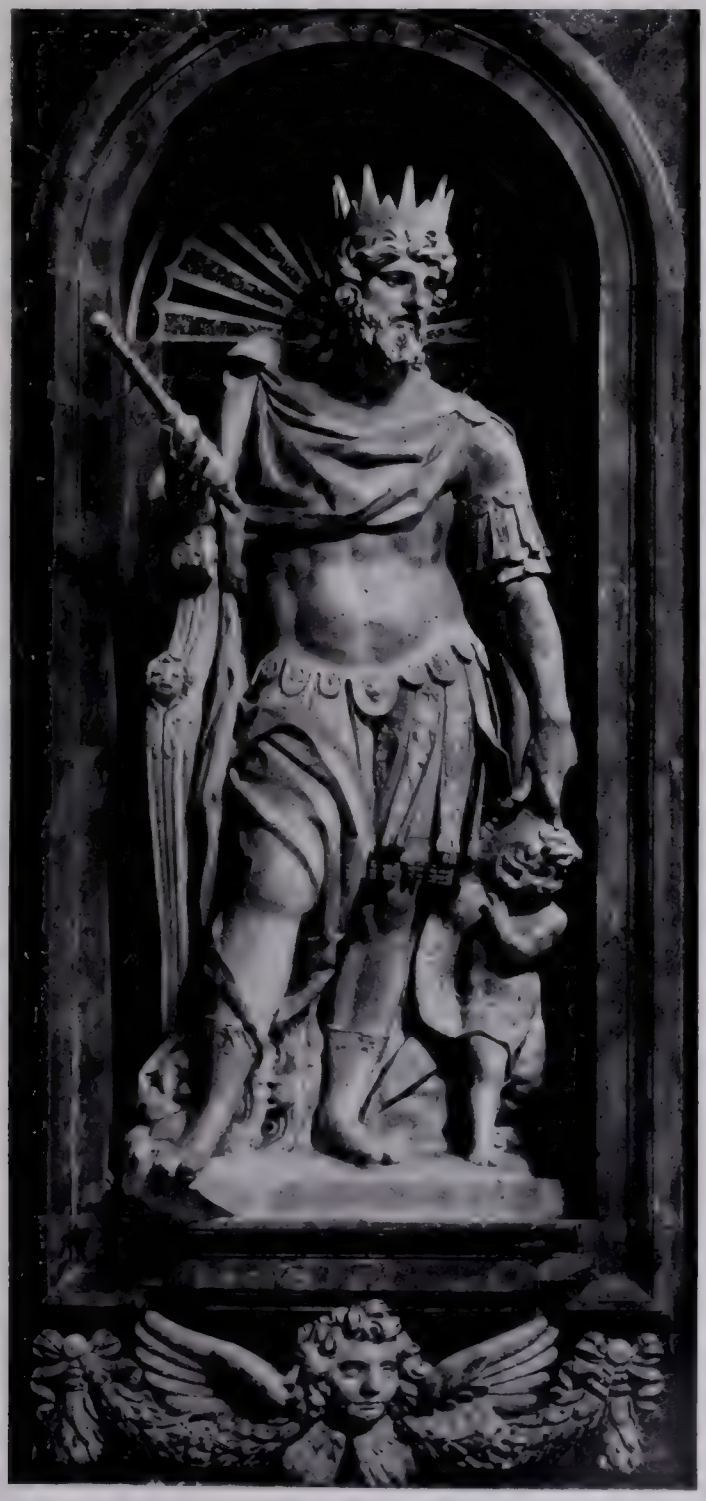


Fig. 534 — Roma. Basilica di Santa Maria Maggiore, Cappella Paolina.
Nicola Cordier: *Re David*.
(Fot. Alinari).

Fig. 535 — Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore, Cappella Paolina.
Nicola Cordier: *Il Sacerdote Aronne.*
(Fot. Alinari).

Fig. 536 — Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore, Cappella Paolina.
Nicola Cordier: *San Bernardo.*
(Fot. Alinari).

Fig. 537 — Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore, Cappella Paolina.
Nicola Cordier: *Sant'Atanasio.*
(Fot. Alinari).

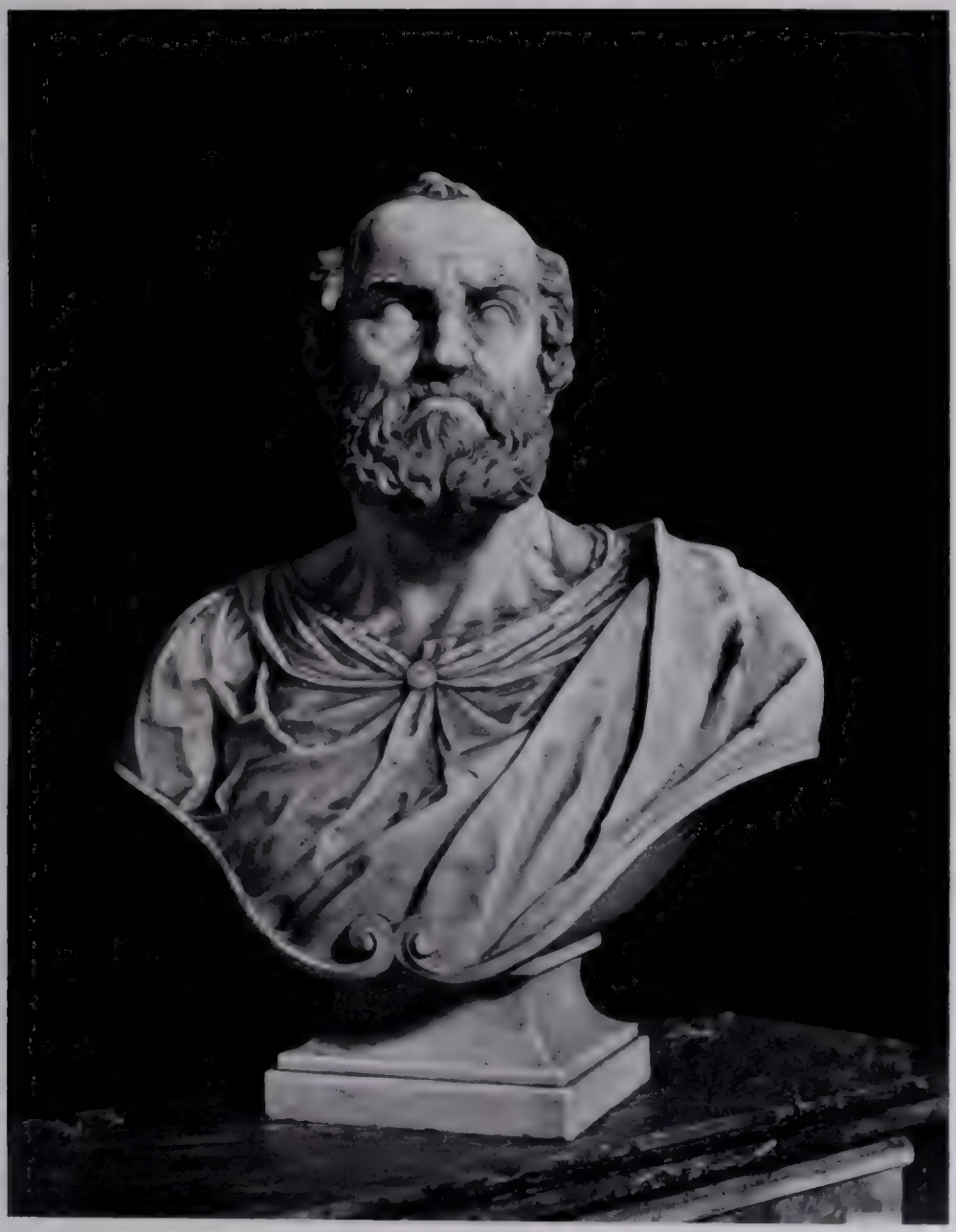


Fig. 538 — Roma, Chiesa di San Sebastiano. Nicola Cordier: *San Pietro*. (Fot. L.U.C.E.).

del Cordier e il panno sul capo a contorni spezzati; e all'altro di *Michele Cornia* (1594) in Santa Maria d'Aracoeli (fig. 544), dove la forza caratterizzatrice del maestro si rivela appieno, e le sue impronte si stampano nei particolari delle frappe strappate ai contorni del

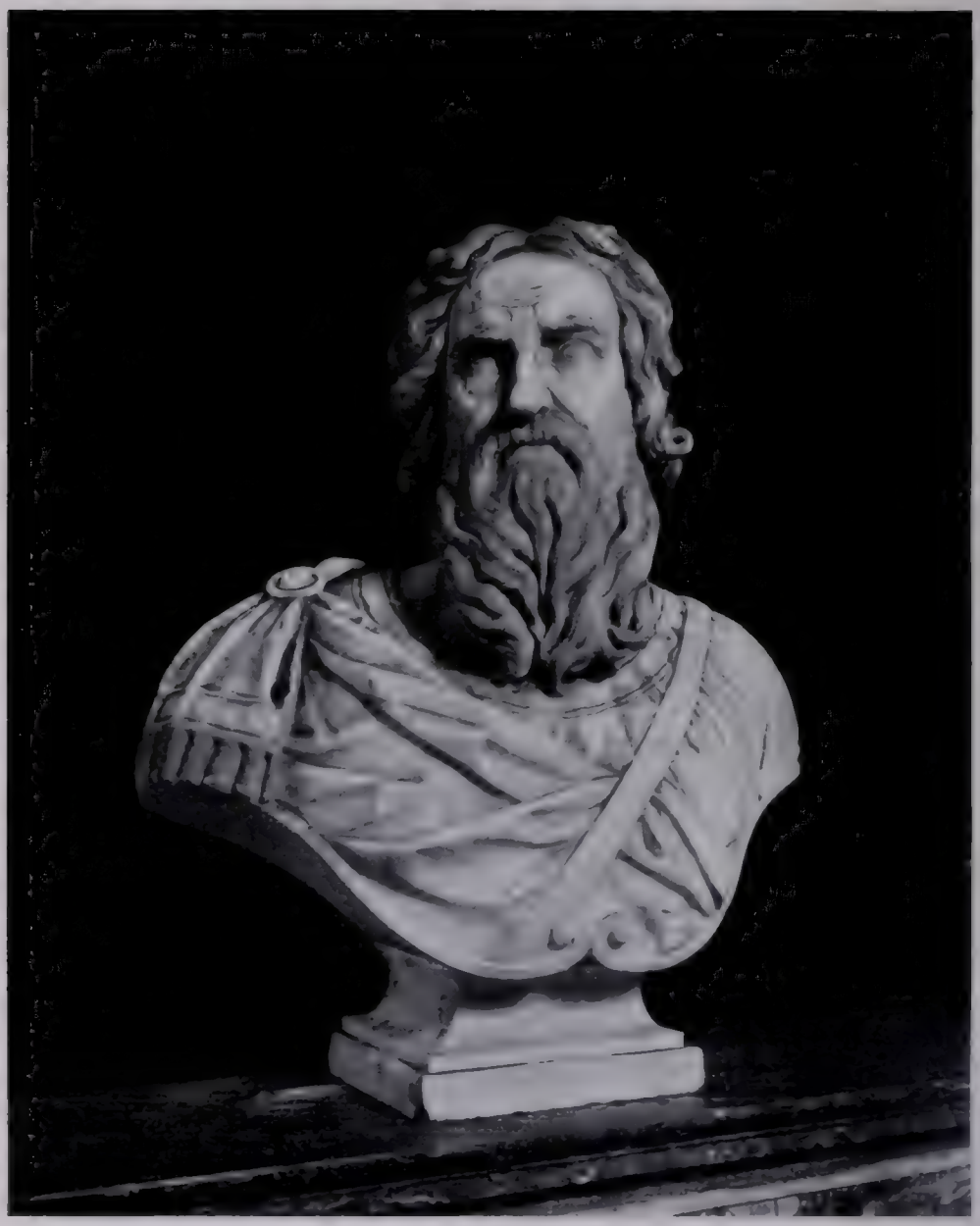


Fig. 539 — Roma, Chiesa di San Sebastiano. Nicola Cordier: *San Paolo*. (Fot. L.U.C.E.).

collettone, nell'angiolo che regge sulle corna delle ali i grossi festoni di frutta, tanto simile ad angioloni di cui si è fatto prima discorso. La gorgiera schiacciata, con le bocche delle scanalature strappate, e le carni del volto ammorbidite, permettono di attribuirgli il busto di *Stefano Spada* in Santa Maria del Popolo (fig. 545), che

Fig. 540 — Roma, San Giovanni in Laterano. Nicola Cordier: Statua di *Enrico IV*. (Fot. Anderson).

Fig. 541 — Roma, Chiesa di San Pietro, Sagrestia.
Nicola Cordier: *Sant'Andrea.*
(Fot. Anderson).

esce grandioso dal cavo ovale, sorridente anche nel sonno di morte. A questo si potè aggiungere il busto di *Roberto Altemps*, morto nel 1580, giovane ventenne con i capelli fiammanti del Cordier (fig. 546), collocato entro una conchiglia inghirlandata d'alloro, annodata da nastri con il nodo a lingue di fiamma serpeggianti. [1] A questa bella

[1] FRIEDA SCHOTTMÜLLER, in *Bildwerke d. K.-Friedrich-Museum: Die ital. u. span. Bildwerke der Renaissance und des Barock*, 1933, ha già messo in rapporto sti-

Fig. 542 — Rimini. Nicola Cordier: Monumento a *Papa Paolo V*. (Fot. Anderson).

serie di busti aggiungeremo il ritratto di *Virginia Pucci*, grande per vita interiore, eseguito, non dal Poggini, come è stato supposto,

listico questo busto con l'altro del Cornia suindicato, come opera del Cordier. Per il ritratto del Cornia, v. AUGUST GRIESEBACH: *Romische*. Porträtbüsten der Gegenreformation, Leipzig, 1936.

Fig. 543 — Roma, Santa Maria sopra Minerva, Cappella di San Giovanni Battista. Nicola Cordier: Busto di *Giulia Cenci Naro*. (Fot. I.U.C.E.).

forse per l'origine fiorentina della dama, bensì dal Cordier, come i rapporti del volto con quello della madre del pontefice Clemente VIII posson far fede (figg. 547-548). I capelli, benchè più frementi, son

Fig. 544 — Roma, Chiesa di Santa Maria Aracoeli.
Nicola Cordier: Busto di *Michele Cornia*.
(Fot. Anderson).

tirati nello stesso modo all'indietro, il drappo sul capo è a linee spezzate, il manto ugualmente aggroppato sul petto; ma la madre del pontefice appar grande nella calma, Virginia Pucci nella forza della concentrazione. Il monumento a Santa Maria sopra Minerva

Fig. 545 — Roma, Santa Maria del Popolo. Nicola Cordier: Busto di *Stefano Spada*. (Dal Griesebach).

Fig. 546 — Roma, Santa Maria in Trastevere. Nicola Cordier: Busto di *Roberto Altemps*.
(Fot. L.U.C.E.).

Fig. 547 — Roma, Chiesa di Santa Maria sopra Minerva.
Nicola Cordier: Busto di *Virginia Pucci*.
(Fot. Alinari).

Fig. 548 — Roma, Chiesa di S. M. sopra Minerva. Nicola Cordier: Particolare del busto sudd. (Fot. Alinari).

è uno dei tributi più belli che l'arte straniera abbia donato alla madre Roma.[1]

[1] Bibliografia: BAGLIONI, *Le Vite*, 1642, pag. 114; TITI, *Descrizione ecc.*, 1763; BERTOLOTTI, *Artisti Lombardi ecc.*, 1881; BERTOLOTTI, *Artisti Francesi ecc.*, 1886; BERTOLOTTI, *Artisti Veneti ecc.*, 1884; MISSIRINI, *Mem. dell'Acc. di S. Luca*, 1823;

## GUGLIELMO BERTHELOT

È ignoto l'anno di nascita del parigino Guglielmo Berthelot (detto anche Bertolet, o Bertolot, o Bertolotto), che deve porsi nel decennio 1570-80. Era a Roma all'inizio del '600.

1610, 21 luglio — Guglielmo Berthelot riceve 60 scudi a saldo del modello dei due angeli per l'altare della cappella Paolina in Santa Maria Maggiore.

1613, 27 agosto; 16 settembre; 13 ottobre — Riceve vari pagamenti per il modello della statua della *Madonna*, destinata alla colonna in piazza Santa Maria Maggiore, poi fusa in bronzo e dorata da Orazio Censore e Domenico Ferrerio.

1614, 14 agosto — Altro pagamento per i modelli dei draghi negli angoli della base della colonna di Santa Maria Maggiore.

1615, 22 agosto — Pagamento per una statua marmorea di *San Paolo*, sopra il portone del palazzo di Monte Cavallo.

È questa l'ultima notizia del Berthelot a Roma.

1635 — L'artista è tornato in Francia. È di quest'anno una ricevuta di pagamento di 425 libbre per la statua di *Luigi XIII*, commessagli dal cardinale di Richelieu.

1639 — Riceve 2500 libbre tornesi per lavori da lui fatti per le fontane del palazzo della Regina, al Lussemburgo.

1648, 30 giugno — Muore a Parigi.

* * *

Portò anche il suo tributo, da Parigi, Guglielmo Berthelot francese, che sulla colonna «cavata dall'antico tempio della Pace in Campo Vaccino e posta avanti la Basilica di Santa Maria Maggiore fece il bel modello della statua della Madonna co 'l figliuolo Gesù in braccio di metallo indorato (fig. 549), ma il getto è di Domenico Ferrerio e

---

SOBOTKA, in *Thieme und Becker*, VII, 1912; SOBOTKA, *Pietro Bernini und die Plastik*, in *Neapol und Rom*, Wien, 1909; MICHEL, *Histoire de l'Art*, V, pag. 399 segg.; POLLAK, *Die Kunsttätitgkeit unter Urban VIII*, 1928; F. HESS, *Die Kunstlerbiographien von G. B. Passeri*, Wien, 1934; A. MUÑOZ, *La Scultura barocca e l'antico*, in *L'Arte*, XIX, pagg. 142 e segg.

Fig. 549 — Roma, Piazza di Santa Maria Maggiore.
Guglielmo Berthelot: *Maria Concetta.*
(Fot. Alinari).

di Horatio Censore, amendue Romani, compagni in fondere tutte l'opere di metallo di quella Basilica, sotto Paolo V fabbricate ». Così scrive il Baglione, che annovera del maestro un *San Paolo* sulla porta del palazzo del Quirinale a riscontro del *San Pietro* di Stefano Maderno, un *Crocefisso* intagliato in legno sull'altar maggiore della Chiesa Nuova, il restauro, nella vigna de' Borghesi, d'un antico Narciso, da lui poi riprodotto in bronzo.

9.

MAESTRI EMILIANI TRA I LOMBARDI A ROMA

# ALESSANDRO MENGANTI - BASTIANO TORRIGIANO detto IL BOLOGNA - PAOLO SANQUIRICO PARMENSE

## ALESSANDRO MENGANTI

1531 — Data di nascita, quale risulta da scritta apposta a un ritratto fattogli dal Passerotti.

1573 — È nominato coniatore delle monete di Bologna.

1575, 15 gennaio — Inizia la statua bronzea di *Gregorio XIII*, aiutato da Anchise di Censori « nella statua di N. S. Gregorio XIII... L. 1147,50 ».

1577 — È riconfermato coniatore delle monete di Stato.

1579, 20 ottobre — Si prepara il getto della statua, compiuto a metà dicembre dell'anno stesso.

1580, 31 ottobre — Vien collocata la statua, « finita di rinettare », sopra la porta del palazzo, « in un nicchio di bella architettura di Domenico Tibaldi ».

1594, 27 gennaio — Fa testamento in Bologna (ultima notizia che ci resta dello scultore). [1]

* * *

Poco si conosce di Alessandro Menganti, chiamato da Agostino Carracci, non sappiamo se ironicamente, « Michelangelo incognito ». Un busto del papa *Gregorio XIII*, probabilmente studio per la statua, si vede nel Museo Civico di Bologna (fig. 550), modellato con scioltezza e con penetrazione della forma, che riesce a imporsi vivamente, a dominare, nonostante tutto quell'apparato decorativo, tendente a immobilizzar il busto come in un reliquiario. La statua, trasformata in un *S. Petronio* al tempo della dominazione francese, invece del triregno, ebbe una mitra sul capo; invece di benedire, brandì

[1] Bibliografia: Francesco G. Cavazza, *Della statua di Gregorio XIII sopra la porta del palazzo pubblico in Bologna*, ivi, 1888; A. Ricci, *Nota su Alessandro Menganti*, in *Bollettino d'Arte*, 1919; Ricci e Zucchini, *Guida di Bologna*, ivi, 1930.

Fig. 550 — Bologna, Museo Civico.
Alessandro Menganti: Busto di *Gregorio XIII*.
(Fot. Alinari).

il pastorale (fig. 551). Ora, per ritornarla all'antica forma, si è fatto ricorso al triregno del busto esistente nel Museo Civico (fig. 552), essendosi venduto l'antico che pesava 877 libbre di piombo, insieme col baldacchino già posto sulla statua (libbre 2668 di piombo).

Altro ritratto di papa, dello stesso Menganti, è il busto di *Gregorio XIII* nel Museo di Berlino.

Del Menganti si conosce anche una *Pietà* (fig. 553) in terracotta, a San Rocco di Bologna. È un gruppo che rappresenta l'ultima fase

Fig. 551 — Bologna, Palazzo Pubblico.
Alessandro Menganti: *Statua di Gregorio XIII*, com'era trasformata in *statua di San Petronio*.
(Fot. Alinari).

dell'arte emiliana della terracotta nel '500. Vi si scorge, specie nella Madonna, una gran finezza pittorica nelle penombre che le velano il volto e nelle seriche vesti increspate. Lo scultore si è ispirato a Mi-

Fig. 552 — Bologna, Palazzo Pubblico.
Alessandro Menganti: *Statua di Gregorio XIII*, com'è stata ripristinata.
(Fot. Croci).

Fig. 553 — Bologna, San Rocco. Alessandro Menganti: *La Pietà*.
(Fot. Villani).

chelangelo, ma nulla più resta di michelangiolesco nella concezione del morbido nudo di Cristo deposto, della figura blanda di Maria, delle sue vesti che in basso si allentano, del drappo che sotto il corpo di Cristo prende soltanto valore decorativo. Anche lo spirito tragico della *Pietà* michelangiolesca volge al sentimentalismo della tarda arte emiliana del Cinquecento, tanto nel volto incantato dell'angiolo assistente, quanto in quello di Maria sfiorato dall'ombra.

* * *

Un altro scultore bolognese fu Bastiano Torrigiano, detto il Bologna, che, secondo il Baglione, fu scolaro di Guglielmo della Porta, e « nel fondere di bronzo fu molto adoperato e hebbe degno nome di valente maestro ». A quel che risulta per la vita intessuta di lui dal Baglione, fu specialmente fonditore in bronzo, e rese « facile e spedito il modo de' getti » con la invenzione attribuitagli « di gettare in forme fatte di gesso e di polvere di mattoni ». Ebbe « ne' tempi delli Pontefici Gregorio XIII e Sisto V il carico della Fonderia della Camera Apostolica ». Non pertanto il Torrigiani tralasciò la sua arte di scultore, e tra le altre sue opere, secondo il Baglione stesso, « nella bellissima vigna de gli Eccellentissimi Peretti, dentro il Casino verso Thermine, fece di bronzo il busto del Pontefice Sisto V ». Non sappiamo se sia quello ora nella Cattedrale di Treia (Marche): ritratto scintillante di vita (fig. 554), intenso d'effetto pittorico per mobilità di rughe e di muscoli nella maschera ironica, e per le volute d'un ornamento tutto brio, che trasforma il piviale in superba cartella architettonica.

* * *

Dall'Emilia andò anche a Roma, in età giovanile, lo scultore Paolo San Quirico, parmense, ivi ammaestrato da Camillo Mariani vicentino « in far modelli di rilievo », come dice il Baglione. Ed egli « fece », al dire di quest'autore, « ad istanza del Capitolo di Santa Maria Maggiore, dentro la nuova Sagrestia, la statua di Papa *Paolo V* (fig. 555), di metallo, alla mano sinistra, quando vi si entra, e sta sopra un piedistallo di pietra con sua iscrittione, e in atto di benedire il Popolo. Questa statua due volte fu gettata, e benchè nel piccolo modello di cera riuscisse molto buona, nella forma grande

Fig. 554 — Treia (Marche), Cattedrale.
Bastiano Torrigiani: *Busto di papa Sisto V.*
(Fot. Alinari).

di metallo non ha corrisposto ». Invero, se nella testa del Pontefice, cui non s'adatta il triregno, le linee corron diritte, si stringono severe, e se la figura dal mezzo in su svolgesi liberamente imperiosa, dalle gambe incrocicchiate in giù, camice e piviale formano una massa pesante, grossa, gonfia, che si sparge al suolo in una catasta di pieghe. Non si riconosce in quest'opera nulla del Mariani, che avrebbe istruito il San Quirico, rimasto a servire nella corte papale, « bussolante de' Pontefici in palazzo ».

Fig. 555 — Roma, Santa Maria Maggiore.
Paolo Sanquirico: *Statua in bronzo di Paolo V.*
(Fot. Alinari).

10.

MAESTRI ROMANI TRA I LOMBARDI A ROMA

# PIER PAOLO OLIVIERI - FLAMINIO VACCA CRISTOFORO STATI

## PIER PAOLO OLIVIERI

1551 — Nasce a Roma da Antonio Olivieri romano.
1599, 6 luglio — Muore ed è sepolto a Santa Maria sopra Minerva.

* * *

Pier Paolo d'Antonio Olivieri Romano lavorò con i maestri lombardi nella basilica di Santa Maria Maggiore e in San Giovanni Laterano e in altre chiese, che con le sue virtù di architetto ordinò, come fece per la fabbrica di Sant'Andrea della Valle, « a qualche buon termine ». Così dice il Baglione, lamentando che l'Olivieri morisse troppo presto. La sua statua di *Gregorio XIII* all'Aracoeli (fig. 556) mostra in lui un virtuoso, uno scalpellatore che sa rendere il damasco del piviale e i ricami della sua orlatura, le fitte piegoline nel lino del camice, il metallo della tiara, e studia i più minuti particolari con cura stragrande, affaticandosi a render tutto, materialmente, per finir a creare un gigantone spaurito. Nè meglio fece in Santa Maria Maggiore, incassando nella tonaca marmorea il *Sant'Antonio da Padova* (fig. 557). Nè il suo affannarsi bastò a rappresentarci il ritorno a Roma dalla Sede Pontificia d'Avignone, per *Gregorio XI*: l'altorilievo a Santa Maria Nuova (fig. 558) è una mascherata fanciullesca, con quella cattedra in alto sopra un cumulo di nubi frammiste a cherubi, e l'angioletto al di sopra, con la tiara, una chiave sulla spalla sinistra, e un'altra pendente dalla mano che tien quella come una spada. Il Baglione loda la gran diligenza del rilievo, ma essa è quella tal diligenza che si perde nel troppo e nella materialità. Nelle

Fig. 556 — Roma, Santa Maria in Aracoeli. Pier Paolo Olivieri: *Statua di Gregorio XIII.* (Fot. Alinari).

fortificazioni di Roma è un buco per la caduta di conci, e, nel buco, prendon posto spettatori dell'entrata a Roma di Gregorio XI, donne e bambini. Son queste le trovate care alla diligenza di Pier Paolo

Fig. 557 — Roma, Santa Maria Maggiore.
Pier Paolo Olivieri: Statua di *Sant'Antonio da Padova*.
(Fot. Alinari).

Olivieri, anche nelle figure della Fede e della Prudenza, collocate entro due nicchie appresso il rilievo, insignificanti fatiche; scalpella Pier Paolo, scalpella per coprir d'un velo le forme della Fede, o per scoprirla sotto un velo che disegna sulle carni tante vene come rivoletti.

Fig. 558 — Roma, Santa Maria Nuova.
Pier Paolo Olivieri: Bassorilievo del *Ritorno della Sede Pontificia a Roma*.
(Fot. L.U.C.E.).

Il povero scultore cominciò nella cappella Caetani in Santa Pudenziana un'altra istoria, « ed è », come scrive il Baglione, « l'*Adorazione de' Magi* (fig. 559), con diverse figure, et abbellimenti, opera di Pier Paolo Olivieri, ma per cagion di morte del tutto non finita ». La finì Camillo Mariani, che seppe dare un po' di vita, nel primo piano, alle figure, così puerilmente disposte nelle lontananze, sulle coniche montagne, sulla riva del mare, nel transito del corteo dei Re tra le torri con i camelli-giraffe e gli elefanti dalle serpentine proboscidi.

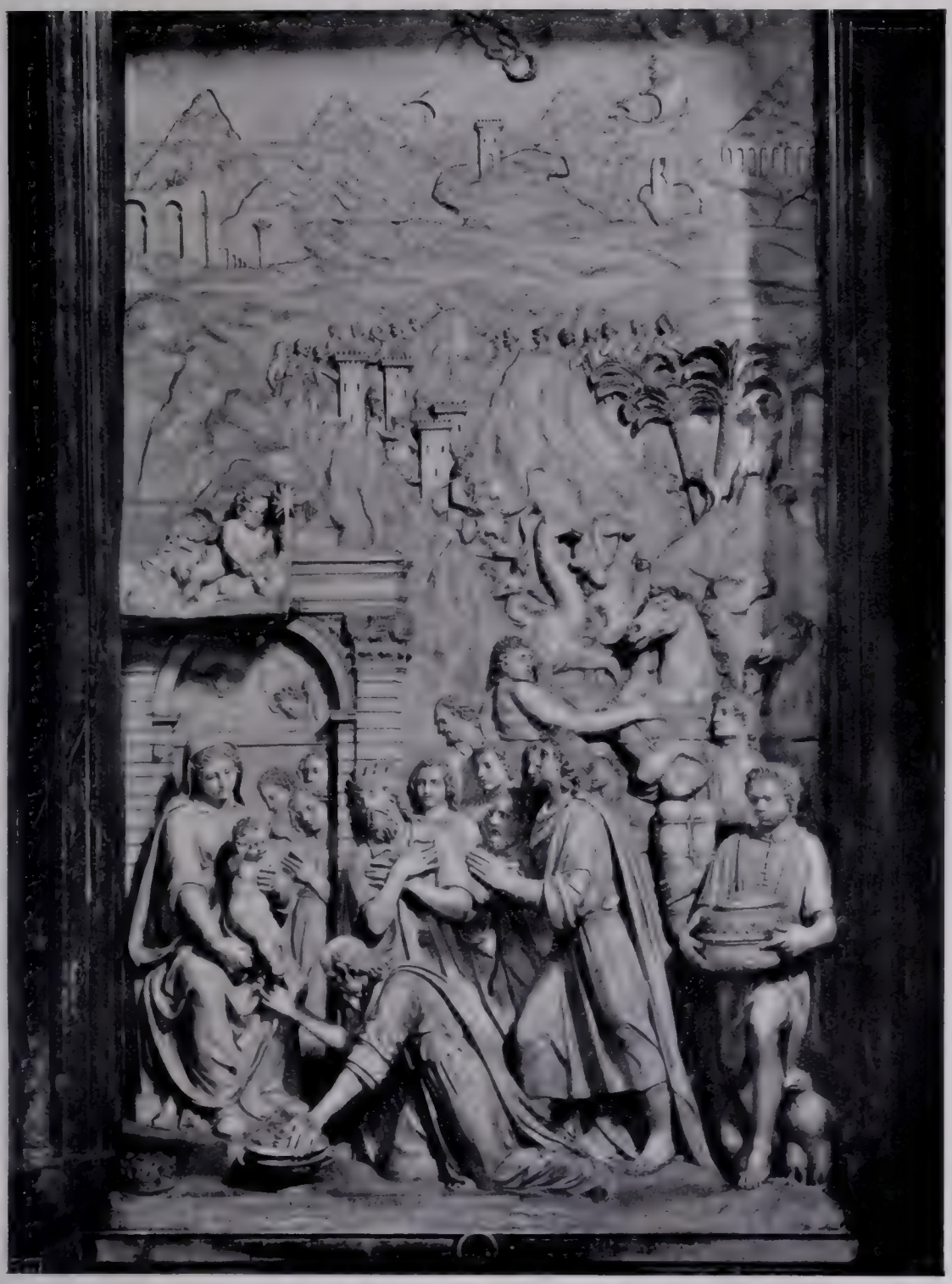


Fig. 559 — Roma, Santa Pudenziana.
Pier Paolo Olivieri e Camillo Mariani: Bassorilievo dell'*Adorazione de' Magi*.
(Fot. Alinari).

Fig. 560 — Roma, San Giovanni in Laterano.
Pier Paolo Olivieri: Architettura del Ciborio fabbricato per Clemente VIII.
(Fot. Anderson).

Dobbiam pensare che il Baglione, tanto geloso dell'onore della sua patria Roma, abbia per questo concesso vita alla fama di tale minore tra gli artefici del suo tempo. Anche la storia da lui cominciata di Elia e la statua stessa del Profeta furon finite da Camillo Mariani, così che di suo restò soltanto il disegno del ciborio in San Giovanni Laterano, fatto fabbricare da Clemente VIII, nel quale quell'istoria e quella statua son collocate (fig. 560).

## FLAMINIO VACCA

1538 — Nasce in quest'anno in Roma.

1583, 31 gennaio — Deve avere 120 scudi a pagamento di due armi del Papa « per mettere sopra le scale del cortile delle scuole » (del Gesù).

1587, 17 novembre — Sisto V dà ordini di pagamento per le statue di Santi nella sua cappella in Santa Maria Maggiore, eseguite da vari artisti, fra i quali è Flaminio Vacca.

1589, 27 luglio — Certo scultore, Giovan Battista Bianchi di Como, è chiamato a stimare una storia di Giosuè, opera di Flaminio Vacca e di Pietro Paolo Olivieri.

1594 — Flaminio Vacca scrive a Simonetto Anastasi, inviandogli le sue gustose « Memorie sulle antichità di Roma », e nella lettera dichiara di avere 56 anni. Queste « Memorie », rimaste a lungo inedite, vennero poi pubblicate dal NARDINI.

Non si hanno altre notizie sull'artista, che il BAGLIONE dice morto durante il pontificato di Clemente VIII.

* * *

Con altrettanta soddisfazione di buon romano, il Baglione vanta Flaminio Vacca, piccolo scultore, come fosse prodotto da Roma, quasi « da campo di Virtù, a beneficio de posteri ». Poche opere condusse, a fianco dei maestri lombardi in Santa Maria Maggiore nella cappella Sistina, a San Giovanni Laterano e altrove; ma di lui specialmente si cita la statua di *San Francesco* nella cappella del Sacramento o Sistina, in Santa Maria Maggiore (fig. 561), dove il tentativo d'espressione dolorosa nell'estasi è guasto per la durezza della materia non vinta dallo scalpello. « Operando », scrive

Fig. 561 — Roma, Santa Maria Maggiore. Flaminio Vacca: *San Francesco.* (Fot. Alinari).

il Baglione, « era così difficile nel contentarsi, che mai ne' suoi lavori non si soddisfaceva ». Probabilmente vedeva più lontano di quello a cui i suoi mezzi giungessero o potessero giungere.

Fig. 562 — Roma, Sant'Andrea della Valle. Cristoforo Stati: *Santa Maria Maddalena.* (Fot. Alinari).

## CRISTOFORO STATI

Più destro fu Cristoforo Stati da Bracciano, « vassallo », come allora si diceva, « dell'Eccellentissimo Duca Don Paolo Giordano

Fig. 563 — Roma, Sant'Andrea della Valle, cappella Rucellai.
Cristoforo Stati: Angioli sul timpano della porta.
(Fot. Alinari).

Orsino, virtuosissimo Principe ». Fu educato a Firenze nella scultura, ma, tornato a Roma, fece l'antiquario, consumando gran tempo. Ciò nonostante, la sua *Maddalena* nella cappella Barberini a Sant'Andrea della Valle (fig. 562) lo colloca in alto tra gli scultori contemporanei. La santa, seduta su di un piano roccioso, tiene nella sinistra la croce e poggia la destra sopra un teschio. Sulle morbide carni cade la capigliatura ad ornarla come di collana superba; abbassa gli occhi pensosa alla croce, che la mano abbandona sul corpo

magnifico, e questo, per la solida costruzione, bene s'inquadra nella nicchia oscura, con le abbondanti vesti che s'inarcano dal gomito destro, e cadono ampie, larghe, sul seggio di roccia. Per la forte unità, tutta la salda figura ben poteva fare riscontro all'opera di Pietro Bernini.

Fig. 564 — Roma, Santa Maria Maggiore.
Cristoforo e Francesco Stati: *Ambasciatori giapponesi in udienza dal Papa Paolo V.*
(Fot. L.U.C.E.).

Sono di Cristoforo Stati i due graziosissimi putti, che nella stessa chiesa di Sant'Andrea della Valle tengono sul timpano d'una porta l'arme Rucellai sormontata da un casco fiammante (fig. 563). E nella Basilica Liberiana, nella cappella Paolina, s'addita come opera sua il rilievo raffigurante gli *Ambasciatori giapponesi che chiedono udienza al Pontefice* (fig. 564). « Vogliono », dice il Baglione, « che vi lavorasse ancora il suo figliuolo, Francesco Braccianese, il quale si portava molto bene, se havesse atteso a studiare, a affaticarsi,

come hanno fatto coloro, che all'eccellenza de' lavori sono arrivati. »

Certo è che da Cristoforo Stati si poteva aspettar cosa maggiore che quei piccoli uomini tirati in giù dalle grosse ginocchia. Dal maestro della *Santa Maddalena* poteva immaginarsi qualcosa in più di quelle figure a lamine metalliche; convien dunque credere che al figliuolo Francesco egli abbia lasciate libere le redini. La *Santa Maddalena* scolpita da Cristoforo Stati fa pensare che la *Venere* e l'*Adone*, dal Baglione indicati come suoi in Bracciano, fossero degni di ammirazione, non tanto forse come scrive enfaticamente quello storiografo: « figure nude con sì bell'arte condotte, e sì al vivo spiranti, che innamorano chiunque loro riguarda ». Si ricorda anche una statua dell'*Amicizia*, nel giardino dei signori Mattei alla Navicella, ora non più esistente, e, a detta del Baglione, « molto bene in marmo scolpita. »

# III.

## SCULTURA IN TOSCANA VERSO LA FINE DEL '500

**1, Giambologna - 2, G. B. Caccini - 3, Pietro Francavilla - 4, Pietro Tacca - 5, Taddeo Landini - 6, Pietro Bernini - 7, I minori seguaci di Giambologna: Angiolo Serani, Gregorio Pagani, Giovanni Catesi, Francesco di Girolamo della Bolla, Angelo Scalani, Orazio Mochi, Antonio Susini, Gaspare Mola - 8, Altri scultori educati a forme toscane: Manno fiorentino, Andrea Gentili da Faenza, Giorgio Vasari, G. A. Dosio, Francesco Ferrucci detto il Tadda, Pompeo Ferrucci fiorentino, Domenico Beccafumi, Domenico Cafaggi, Francesco Mosca detto il Moschino e il suo successore Ippolito Scalza ad Orvieto.**

## I.

## GIAMBOLOGNA

1524 — Nasce a Douai.

1540 — Va ad Anversa nello studio di Dubroeucq scultore e architetto.

1551 circa — Viene in Italia con Francesco e Cornelio Floris, e sta in Roma *due anni*, modellando « quanto di bello gli potè venir sotto l'occhio » (BORGHINI).

1553 — Arrivato a Firenze, trova consigli e aiuto da Bernardo Vecchietti.

1558 — Francesco de' Medici acquista la sua *Venere* in marmo.

1559 — Scolpisce lo scudo ducale mediceo sulla porta d'entrata del Palazzo del Podestà; eseguisce in bronzo due putti per una fontana d'un Casino de' Medici a San Marco; poi un gruppo rappresentante *Sansone che abbatte un Filisteo* per altra fontana in un Casino del principe Francesco, nel *cortile de' Simplici*.

1559 — Non è preferito tra i concorrenti per la fontana della Signoria, « ancora che da molti artifici e da altri uomini di giudicio intendesse che 'l modulo di costui era in molte parti migliore che gli altri » (VASARI, pag. 173).

1561 — Nel registro delle cariche d'onore della corte di Francesco de' Medici si trova il suo nome per la prima volta come di provvigionato a tredici scudi di salario al mese.

1563 — Pio IV lo richiede al principe Francesco per la costruzione della *Fontana del Nettuno* a Bologna, disegnata dal pittore palermitano Tommaso Laurenti.

1563 — Parte ai primi d'agosto per Bologna, latore d'una lettera del Granduca ai Senatori bolognesi; e il 10 agosto, insieme col fonditore Zanobio Portigiani, stipula il contratto per l'esecuzione della fontana.

1564 — Invia a Francesco de' Medici statuette in bronzo o in argento di due Termini.

1564-66 — Per tre anni interi lavora alla fonte monumentale, e soltanto ai primi del 1567 abbandona Bologna.

1565, maggio-1566, aprile — Torna a Firenze presso il principe Francesco, e contribuisce alle feste per l'arrivo di Giovanna d'Austria, sposa del Principe.

1566, 1° aprile — Torna a Bologna, munito di lettera del Granduca, e rifà il contratto senza la partecipazione del fonditore.

1567, 30 gennaio — Al Principe, che ha invitato i Quaranta del governo di Bologna a rimandargli il suo scultore, quelli rispondono: « che il maestro avendo terminato la sua opera con generale soddisfazione, lo rinvieranno a Sua Eccellenza con l'espressione della loro più viva gratitudine ».

1567 — Attende a finire il gruppo della *Virtù che abbatte il Vizio*, per far riscontro alla *Vittoria* di Michelangelo nel salone di Palazzo Vecchio, e fa cavare il marmo per scolpirla, a Serravezza. Modella anche « questi uccelli » [gli stessi che si trovavano alla villa di Castello (?)].

1567 — Lavora la *Bagnante* della Petraia, coronamento alla fonte del Tribolo.

1567, 25 marzo — Caterina de' Medici scrive da Fontainebleau al principe Francesco, perchè mandi Giambologna a finire la statua equestre di Enrico II: il cavallo era già stato fatto a Roma. Il principe non acconsentì alla richiesta.

1569 — È stato tratto il primo blocco di marmo dalle cave dell'Altissimo per il gruppo di *Fiorenza* e della *Virtù trionfante*. Lo scultore si prepara a usare altri blocchi tratti dalla cava stessa per la fontana dell'Isolotto con l'*Oceano e le tre Età*.

1571 — È ultimata verso quest'anno la statua dell'*Oceano*.

1573 — Lavora intorno alla fontana dell'*Oceano* e alla *Venere della Grotticella*.

1574 — Eseguisce il Mercurio volante.

1575 — Comincia la decorazione della Cappella Grimaldi a Genova con l'aiuto del Francavilla.

1576 — S'innalzano, nella fontana dell'Isolotto, le statue suddette.

1577, 23 novembre — Ha messo già in lavorazione il Colosso di Pratolino.

1579 — Fa in Genova un soggiorno di due settimane.

1579 — Eseguisce per Lucca le tre statue in marmo di un'ancona d'altare (*Cristo risorto, San Pietro, San Paolo*).

1579 — Inizia il gruppo del *Ratto delle Sabine*.

1579 — Va a Roma, per conto del duca Francesco, e tratta l'acquisto di varie statue antiche per i giardini di Pratolino e di Boboli.

1579, 13 giugno — Scrive al duca di Parma inviandogli un gruppo da lui gettato in bronzo, rappresentante *un Ratto*, e la replica in piccolo del *Mercurio*.

1580 — Inizia la cappella Salviati a San Marco.

1581 — Compie il *Colosso* di Pratolino.

1581 — Conduce a compimento una *Venere* in marmo per i Salviati.

1581 — Termina la decorazione della cappella Grimaldi a Genova.

1581, 27 ottobre — In una lettera al duca d'Urbino, Simone Fortuna vanta Giambologna, e racconta come questi abbia più volte supplicato il Granduca « che gli lasci rifare quella Venere che ha in camera sua... nè mai ha potuto ottenerlo, il che si dispera », e dice come l'artista « le cose ch'ha fatte in gioventù che non gli son parse buone, ha usato et usa di comprarle per maggior prezzo che non l'ha vendute, per guastarle ».

1581 — Compie la statua di *Cosimo I* diritto tra l'*Equità* e il *Rigore*, nella facciata degli Uffizi.

1583, 14 gennaio — Il *Ratto delle Sabine* è finito, e lo si vede « con molto piacere e meraviglia di ciascuno per il bellissimo intrecciamento loro ».

1585 — Il Granduca Francesco, accogliendo le suppliche del maestro, gli fa atto di donazione di una parte dei beni confiscati a Giuliano Landi.

1587 — Comincia il monumento equestre di *Cosimo I*.

1589 — Compie la cappella Salviati in San Marco.

1591, 21 settembre — Il cavallo del monumento di *Cosimo I* vien colato di un sol getto nello studio dello scultore.

1593, 5 ottobre — È a Venezia, dopo essere stato a Milano. E dopo tre mesi, torna gli ultimi d'ottobre a Firenze.

1594 — Su disegno di lui, il Francavilla ha eseguito la statua del granduca *Ferdinando I*, che vien posta sulla piazza di Arezzo.

1594 — È scoperta la statua di *Cosimo I* sulla Piazza della Signoria a Firenze.

1594 — Comincia i lavori nella cappella che i Padri Serviti gli hanno concessa alla Nunziata.

1594 — Lavora intorno al gruppo di *Ercole che abbatte il Centauro.*

1595-1603 — Attende alle nuove porte della cattedrale pisana con l'aiuto di Francavilla, Tacca, Susini, ecc.

1596 — Disegna altre statue di *Cosimo I* e di *Ferdinando I.*

1597 — Fa il *San Matteo* per la Cattedrale d'Orvieto.

1599 — Ha scolpito il gruppo suddetto di *Ercole e il Centauro.*

1599 — Lavora alla decorazione della cappella del Soccorso all'Annunziata, dove si collocherà la sua tomba.

1599 — Dona al Cardinale Aldobrandini un *Crocifisso.*

1602, circa — Pone in una nicchia d'Orsanmichele il suo *San Luca.*

1604 — Comincia la statua di *Enrico IV.*

1607 — Comincia la statua di *Filippo III.*

1608 — Colloca la statua equestre di *Ferdinando I de' Medici* sulla piazza dell'Annunziata.

1608, 13 agosto — Muore.[1]

---

[1] Bibliografia: BALDINUCCI, *Notizie*; GAETANO LENZI, *Descrizione della Fontana pubblica della piazza maggiore di Bologna*, in *Album*, XIII, 1846, pp. 161-162; IODOCO DELLA BADIA, *Statua equestre di Cosimo I de' Medici, modellata da G. Bologna e fusa da Giovanni Alberghetti*, Firenze, Bencini, 1868; H. SEMPER, *Documente über die Reiterstatue Cosimos I von G. Bologna*, in *Zahns Iahrb.*, II, 1869, pp. 83-87; VASARI, *Le Vite*, ediz. con note e commento di G. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1881, vol VII,, pp. 643-648; L. COURAJOD, *Le buste de Jean de Boulogne, par Pietro Tacca au Louvre*, in *Gazette d. Beaux-Arts*, XXXII, 1885, pp. 354-356; ALBERT ILG, *Giovanni da Bologna und seine Beziehungen zum Kaiserlichen Hofe*, in *Jahrb. d. Kunsts. allh. Kaiserh.* IV, 1886, pp. 38-51; LUIGI AMABILE, *Due artisti e uno scienziato: Gian Bologna, Jacomo Svanenburgh e Marco Aurelio Severino nel Sto. Officio Napoletano*, Napoli, Tip. R. Università, 1890, p. 71 (vedi pure *Atti della Società di scienze morali e politiche di Napoli*, XXIV); I. B. SUPINO, *Gli angioli di Giovan Bologna nel Duomo di Pisa*, in *Archivio storico dell'Arte*, VI, 1893, pp. 472-374; PATRIZIO PATRIZI, *Il Gigante*, Bologna, Zanichelli, 1897; A. FILANGIERI DI CANDIDA, *Due bronzi di Giovan Bologna nel Museo Nazionale di Napoli*, in *Napoli Nobilissima*, VI, 1897, pp. 20-24; F. MALAGUZZI-P. PATRIZI, *Il Gigante*, in *Rep. F. Kunstw.*, XX, 1897, pp. 379-381; A. FILANGIERI DI CANDIDA, *Due bronzi di Giovan Bologna nel Museo Nazionale di Napoli*, Napoli, Trani, 1897; ABEL DESJARDINS, *La vie et l'Oeuvre de Jean Boulogne d'après les manuscrits inedits recueillis par M. Foucques de Vagnonville*, Paris, 1901; LODOVICO FRATI, *Corriere di Bologna. Il Comitato per Bologna Storico-Artistica. Il Nettuno di Giambologna a Piazza Borghese. Rassegna d'Arte*, I, 1901, pp. 29-30; I. B. SUPINO, *Una lettera inedita di Giovanni Bologna*, in *Rivista d'Arte*, I, 1903, pp. 140-142; W. H. B., *A fine XVI century bronze in the possession of Sir William Bennet*, in *Burlington Magazine*, J, 1903, pp. 218-223; PATRIZIO PATRIZI, *Il Giambologna*, Milano, Cogliati, 1905; PIERRE DE LA BOUCHAUD, *Tableau de la sculpture italienne au XVI siècle. Jean de Boulogne*

* * *

Il giovane principe Francesco de' Medici, che a Firenze divien protettore del Giambologna, è ritratto, nel busto del palazzo Uguccioni (fig. 565), in armi, fasciato dal manto abbondante. Ha gli occhi grandi, bovini, coperti come da un velo; la barba e i capelli a piccoli ricci, la decorazione del busto ingrossata a sinistra, fuor del suo naturale equilibrio. Lo scultore che in Toscana arriva al metro perfetto, ai canoni grammaticali, si trova fuor di misura imponendo il busto del suo mecenate sul plinto marmoreo. Si potrà ammirare la cura nel render la cute giovanile, quasi luminosa, del Principe, e l'ombra delle sopracciglia trasparenti; ma si nota, nei ricciolini delle chiome e della barba, un certo artificio; troppa regolarità nella gorgiera, troppo spessore nel manto sul busto arcuato.

A Francesco de' Medici fece i modelli in cera di otto rilievi per scrivania, che furono gettati in oro da Michele di Battista Mazzafirri. Si conservano ancora alcune cere al Museo Nazionale (figg. 566, 567, 568), che sono di finezza incisiva, un po' spianate le figure sul davanti, ma di tal sottigliezza di definizione, di segno, da non trovar pari se non in prodigi di oreficeria. In un tondo è rappresentata una rovina, una casa coperta d'erbe, una strada corsa da un vecchio pastore; in una lunetta Francesco de' Medici, che porge un decreto a militi, stando sopra un cavallo condotto da un balestriere, mentre quattro Fiumi assistono alla scena; in un rettangolo, lo stesso principe che riceve in trono un'ambasceria. Eseguì anche, per il principe Francesco, una *Venere* in marmo, poi due putti per una fontana del

(1524-1608). *Fin de la Rénaissance*, Paris, Lemerre, 1906; TIETZE CONRAT-P. PATRIZI, *Il Giambologna*, in *Kunstgesch. Anzeigen*, 1906, pp. 57-58; ENRICO BARNERI, *Il « Nettuno » di Giambologna e il suo stato di conservazione*, in *Archiginnasio*, II, 1907, pp. 61-63; C. C. TOSI, *Giovan Bologna e Bernardo Vecchietti*, due lettere inedite al Principe Francesco, in *Arte e Storia*, XXVII, 1908, pp. 186-187; W. BODE, *Gian Bologna*, in *Kunst und Kuenstler*, IX, 1910, 1911, pp. 632, 640; I. B. SUPINO, *La fonte del Nettuno a Bologna*, in *Arte e Storia*, XXX, 1911, pp. 65-68; A. DUBRULLE, *Un portrait ignoré de Jean de Boulogne*, in *Gaz. d. Beaux-Arts*, VIII, 1912, pp. 333-6; O. RIESEBIETER, *Eine Fayencefigur nach Giovanni de Boulogne*, in *Cicerone*, XIV, 1, 1922, p. 282; RUDOLF BERLINER, *Das Kruzifix des Giovanni da Bologna in der Meuncher Michaelskirche*, in *Cicerone*, XIV, 1922; R. A. PELTZER, *Ein Bronzerelief von Giovanni da Bologna in der Barfuesskirche zu Ausburg*, in *Zeitschrift f. bild. Kunst.*, LIX, 1925-6, p. 87-92; FRITZ KRIEGBAUM, *Ein Bronzepaliotto von Giovanni da Bologna in Jerusalem*, in *Jahrb. d. Preuss, Kunsts.*, XLVIII, 1927, pp. 43-52; L. PLANISCIG, *Eine unbekannte Bronzegruppe der Giambologna, Pan I*, 1928, p. 328-386.

Casino mediceo a San Marco, e, per altra fontana, un gruppo rappresentante *Sansone che abbatte un Filisteo*[1]. In quel momento in cui

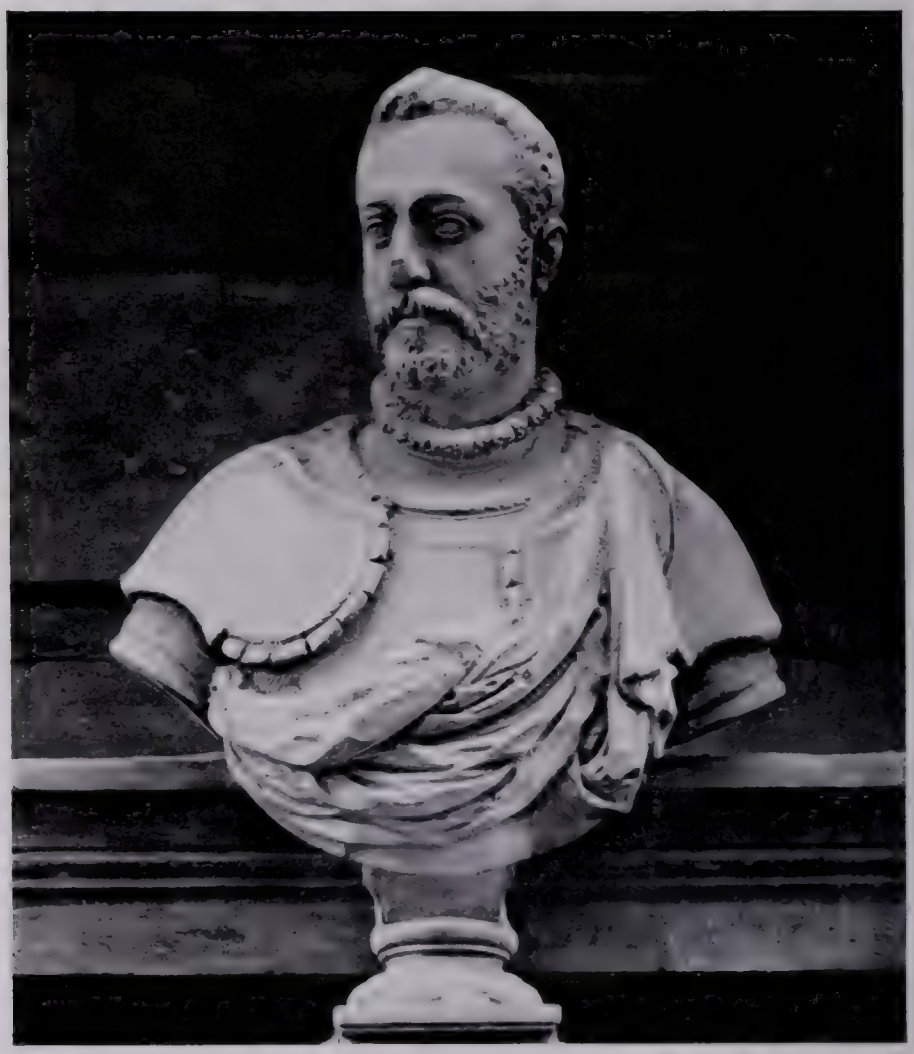


Fig. 565 — Firenze, Palazzo Uguccioni. Giambologna: *Busto di Francesco I de' Medici.* (Fot. Alinari).

[1] È stata riprodotta dal Desjardin una terracotta del museo di Douai, ove si vede Sansone abbattere i Filistei con la mascella d'asino: è una piramide di corpi, con l'impulso del moto nell'apice; di catena in catena i corpi cadono attorno al perno di Sansone, e forman la base di cadaveri. Non si può dire se questo sia stato l'abbozzo della fontana, che fu posta nel *Cortile dei Semplici*, perchè il gruppo stava sopra una vasca « sostenuta », al dire del Baldinucci, « da mostri marini di forme bizzarre, d'esecuzione mirabile ». Non solo, ma il gruppo, quand'appartenga al Giambologna, il che è dubbio, apparterrebbe al periodo tardo dell'artista, che nel modellare sfuggiva certe linee spezzate, quali si veggono nell'abbozzo del museo di Douai.

Fig. 566 — Firenze, Museo Nazionale.
Giambologna: Tondo con cera per decorazione di scrivania di Francesco I de' Medici.

si abbellivano di fontane le pubbliche piazze, sperò Giambologna di eseguire quella d'angolo al palazzo della Signorìa. Vi concorrevano

Fig. 567 — Firenze, Museo Nazionale.
Giambologna: Lunetta con cera per decorazione di scrivania di Francesco I de' Medici.

Benvenuto Cellini, Vincenzo Danti e l'Ammannati. Questi fu preferito; ma pochi anni dopo Pio IV richiedeva lui a Francesco I per

la *Fonte del Nettuno* a Bologna (figg. 569-570-571). Vi lavorò sino alla fine del 1566, e fece opera monumentale. Il disegno, com'è noto, si deve a un pittore siciliano, Laureti; ma lo scultore lo fece suo, lo adattò alla sua arte, alla grandezza erculea di Nettuno, ai genietti con i delfini sulla cornice dell'alta base, solleticati dal guizzo dei

Fig. 568 — Firenze, Museo Nazionale.
Giambologna: Rettangolo con cera per decorazione di scrivania di Francesco I de' Medici.

pesci, con volute fluenti, serpeggianti a ondate. La base inferiore ha, su ogni faccia, vaschette come gonfie conchiglie, e, tra l'una e l'altra di esse, una sirena, che fa capitello con le volute del suo diadema alla cornice superiore, e a cavalcioni dell'arcuato delfino si adagia, stringe i seni da cui sprizzano acque, aggira le gambe coperte di scaglie, trasformate in duplice coda di pesce. Nel Museo Civico di Bologna è il modello in bronzo del *Nettuno* (fig. 572), con un piede sopra un delfino, con la mano sinistra più distesa a placar il mare. Nel modello, il nume è più animato e imperioso: la sua barba par di flutti

Fig. 569 — Bologna, Fonte della Piazza del Nettuno. Giambologna: *Fonte del Nettuno.*

che si rincorrano, il suo corpo ha più slancio, e vivamente si torce; nella statua, Nettuno ha preso il tipo, consueto poi sempre

Fig. 570 — Bologna, Fonte della Piazza del Nettuno.
Giambologna: *Statua del Nettuno.*
(Fot. Alinari).

a Giambologna, di Ercole con folta chioma arricciata e barba piena, quasi gonfia. Rivedremo questo tipo nell'*Oceano* del Museo Nazionale a Firenze, e persino nel *San Luca* d'Orsanmichele. Il gesto, più disteso nel modello, si ripiega e si restringe, non s'allontana di troppo dal corpo del gigante, per meglio raccogliere il peso della gran mole.

Così il braccio che regge l'asta del tridente cade più diritto, accostandosi alla linea del corpo di Nettuno, per meglio regolarne l'ap-

Fig. 571 — Bologna, Fonte della Piazza del Nettuno. Giambologna, *Una Sirena*. (Fot. Alinari).

piombo sul plinto; e il delfinetto che, nell'ideazione del colosso, girava la coda intorno al suo piede destro, qui scodinzola tra le gambe del Dio, per rompere il vuoto tra esse. Una grande unità vien stabilita tra il delfino di Nettuno, i delfinetti dei geni, le curve delle mensole che sembrano disegnare il guizzo dei pesci, giù, sino alle sirene che li cavalcano. In questa prima grand'opera dell'artista di

Douai è qualche reminiscenza d'arte belga, specie nelle sirene con stole gemmate di qua e di là dal capo, e nella cinghia incastonata

Fig. 572 — Bologna, Museo Civico.
Giambologna: *Modello in bronzo per il Nettuno della fonte.*
(Fot. Alinari).

da una pietra preziosa; ma l'arte italiana si afferma pienamente nella grandiosità del monumento piramidale, nell'opera fastosa, nel moto dei contorni fluenti tra il cadere degli zampilli. Il modulo muliebre di Giambologna, fattosi così classico, non lo è ancora nella Venere che s'acconcia la chioma sulla fontana del Tribolo (figg. 573-574),

Fig. 573 — Firenze (dintorni), Villa Reale della Petraia.
Giambologna: Il sommo della fonte.
(Fot. Alinari).

Fig. 574 — Firenze (dintorni), Villa Reale della Petraia.
Giambologna: *Venere.*
(Fot. Brogi).

Fig. 575 — Firenze, Museo Nazionale.
Giambologna: Gruppo della *Virtù che soggioga il Vizio.*
(Fot. Alinari).

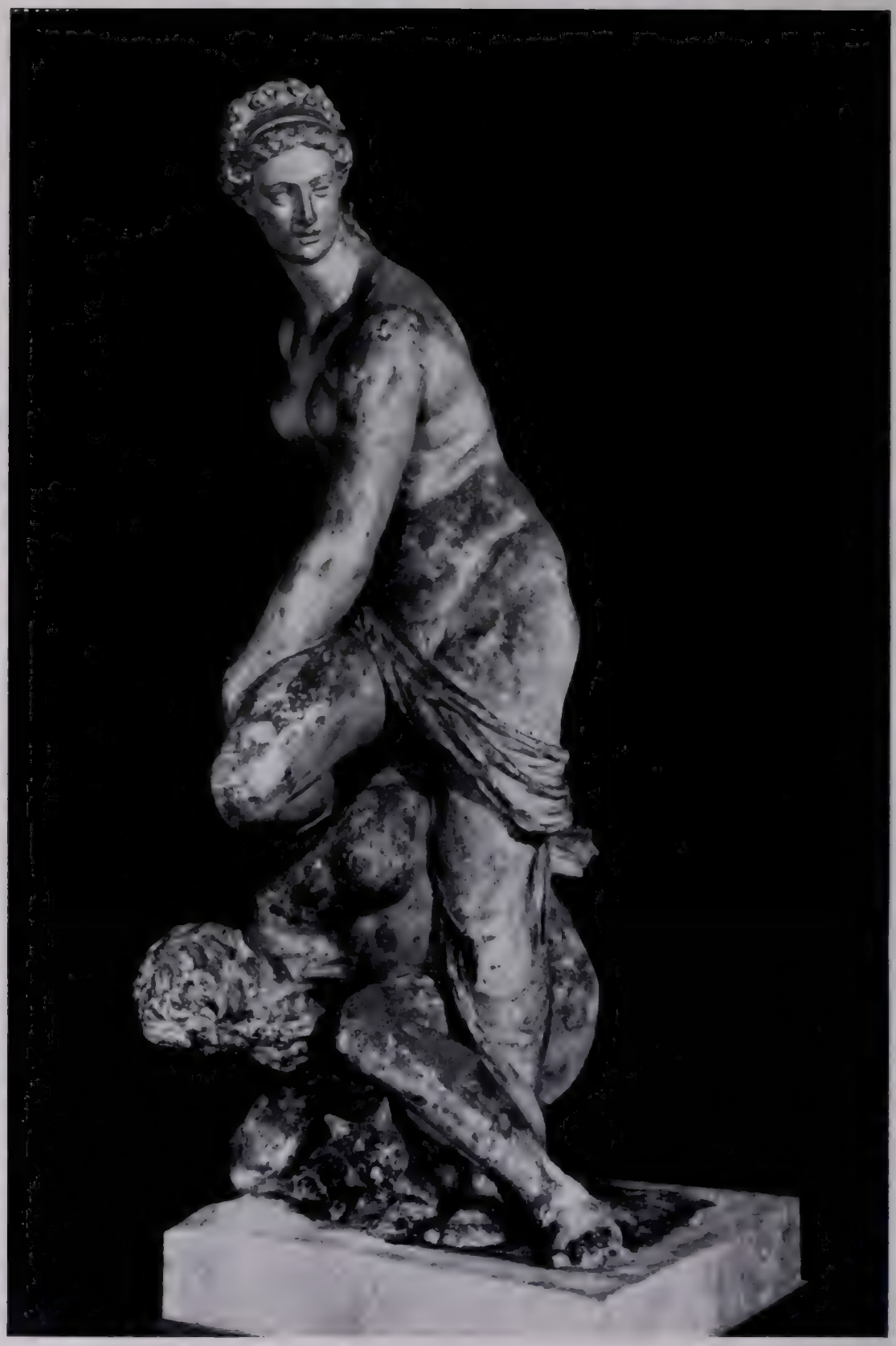


Fig. 576 — Firenze, Museo Nazionale. Giambologna: Modello del gruppo suddetto. (Fot. Mannelli).

nella villa reale della Petraia. Quantunque la figura sia mirabilmente disposta, con un piede sopra un vaso, e s'aggiri seguendo la linea

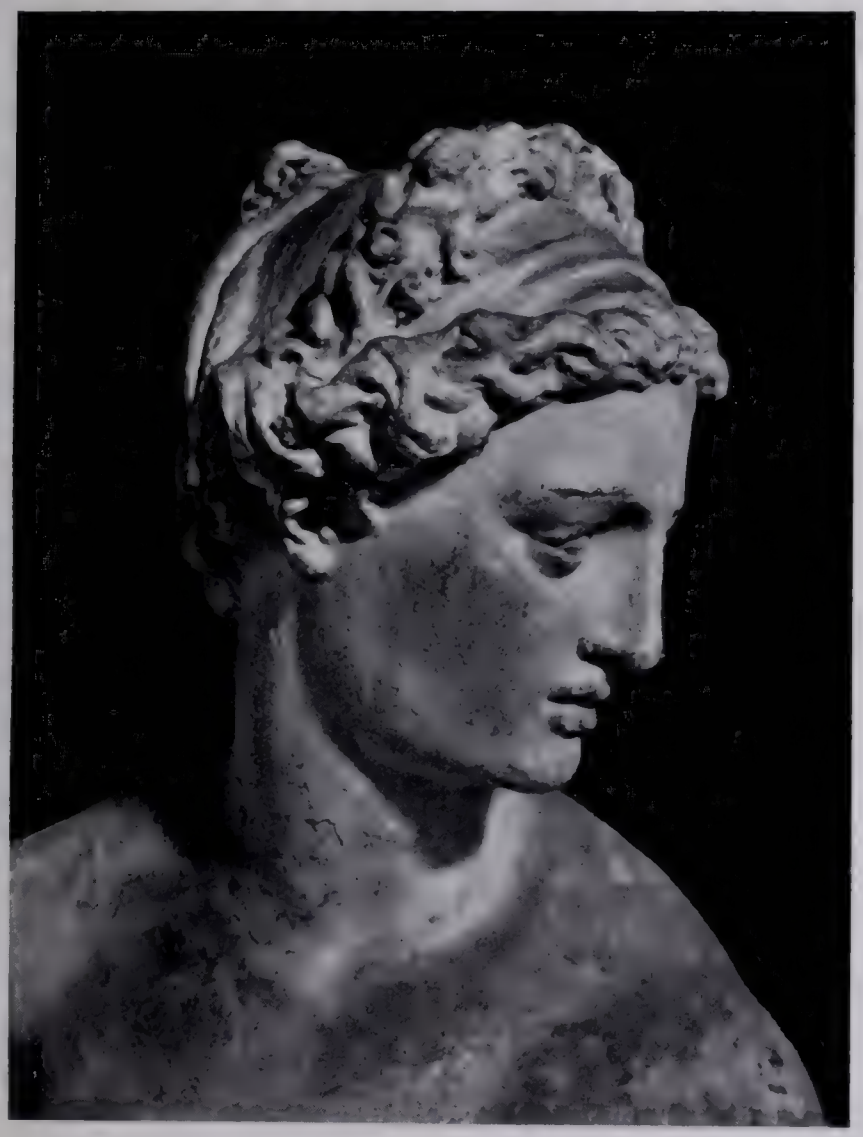


Fig. 577 — Firenze, Accademia di Belle Arti.
Giambologna: Particolare del modello suddetto.
(Fot. Mannelli).

della sua lunga chioma, in una posa elegante, carezzevole, pure il corpo è troppo grasso, le anche troppo ampie, e la testa stessa, chiusa nei lineamenti esatti e freddi, senz'espressione, non sembra abbellirsi dell'ornamento abbondante della capigliatura.

Il modulo si fa migliore nel modello della *Virtù che soggioga il*

*Vizio* (figg. 575-579), meno convessa la fronte della Dea, meno stretti, non con le palpebre gonfie, gli occhi, men tondeggianti le guanc,e

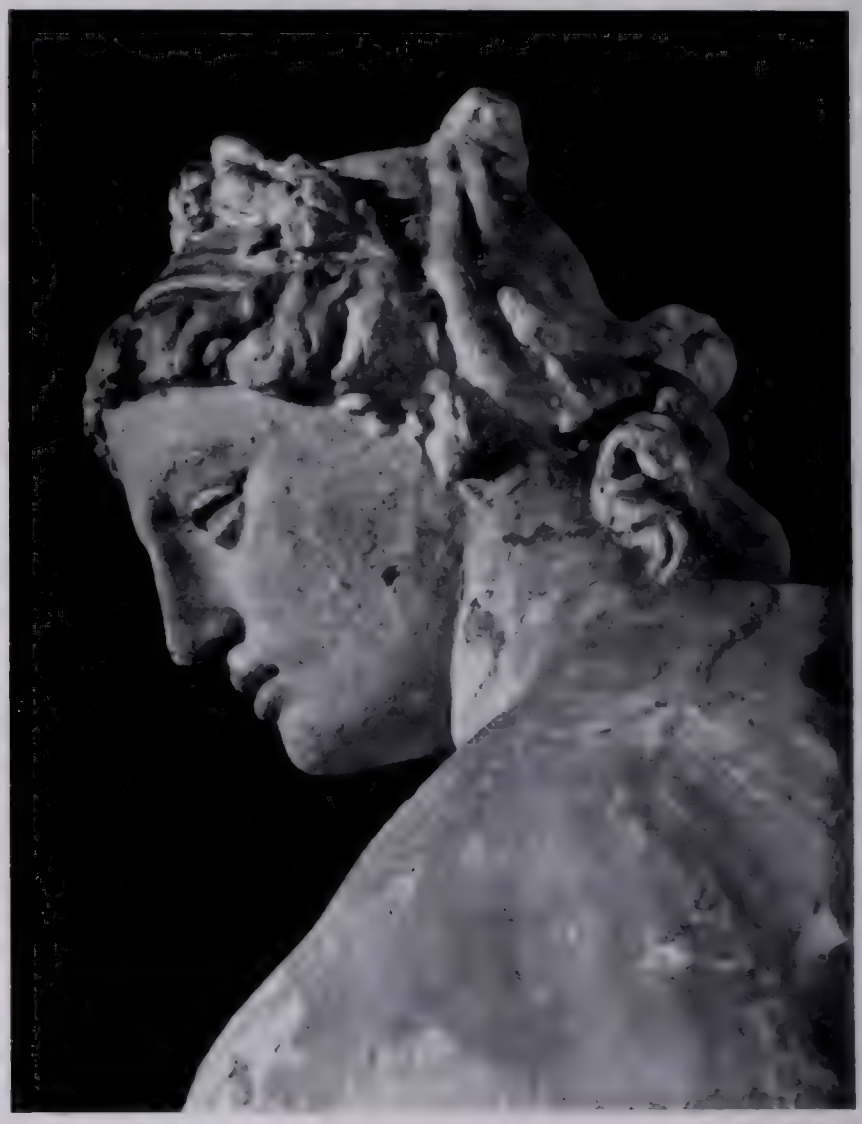


Fig. 578 — Firenze, Accademia di Belle Arti.
Giambologna: Particolare del modello suddetto.
(Fot. Mannelli).

il modellato più tenero, la sensibilità della figura più viva. Meglio si determina il tipo muliebre di Giambologna sul suolo italiano: le linee si fanno più sinuose, i lineamenti più regolari, più classici. Si veda nel marmo la testa della Virtù al Museo Nazionale di Firenze, quanto più giovanile, più pura nei lineamenti, più regolare

Fig. 579 — Firenze, Museo Nazionale.
Giambologna: *Testa della Virtù* nel gruppo della *Virtù che soggioga il Vizio.*
(Fot. del Gabinetto fotografico della Soprintendenza all'Arte in Toscana).

nel taglio di essi, benchè, assottigliata, ringiovanita, accarezzata, manchi di vivezza d'espressione, e, si direbbe, di luce d'anima. Tutto è serio e grave: la Virtù sormonta il Vizio, calca un piede sul vecchio vizioso, come se, uscita dal bagno, volesse assidersi su una roccia. Lo schema della Virtù, che sarà poi quello dell'Architettura, di Venere, d'Andromeda, di tutte le donne mitologiche, allegoriche, antiche e moderne, si è formato con l'aiuto dell'arte classica e con quello della linea fiorentina, dell'eleganza toscana: i capelli s'aggirano, serpeggiano, fanno alla testa corona, toscano cimiero. Ma tutta l'arte del Giambologna tende all'equilibrio, al gioco delle forme entro un cono ideale: braccia e gambe si sciolgono, si piegano, s'allungano sopra il Vizio, vinto Ercole, prigione che, oppresso, quantunque oppressione non si scorga, china la testa tra le gambe piegate, e, distese all'indietro le braccia, serve di sgabello alla Dea. Il genio della Vittoria di Michelangelo ha avuto un'interpretazione meditata, ma, nonostante l'abilità dello scalpello, assai faticosa, tanto che, a spiegare il gruppo, il Giambologna ha dovuto intrudere, tra le gambe del Vizio, un piccolo maiale. Virtù, Vizio, son nomi appiccicati alle statue del gruppo, che vivono per il giro delle linee sulla massa conica, nell'allacciarsi di braccia e di gambe della Dea, nel comprimersi di quelle dell'erculeo caduto. Non c'è più l'eroico, ma c'è l'altezza della composizione, la grandezza delle masse complicate, elastiche, coordinate, in equilibrio stabile, a comporre trofeo.

Un'espressione più viva e più risoluta, è nell'abbozzo del gruppo all'Accademia di Belle Arti a Firenze, ove la testa del Vizio si avvicina più a quella di Ercole, consueta in Giambologna, che non alla mascheretta del marmo, con alghe per barba e capelli.

La tendenza ad affusar le forme, quale abbiam veduto nella *Virtù che abbatte il Vizio*, e quale può vedersi nell'*Andromeda* del giardino di Boboli, ancor meglio si nota nell'*Architettura* (figg. 580-582) del Museo Nazionale, per le forme più allungate e raccolte, anche per il restringersi del capo.

A una creazione, al *Mercurio* (figg. 583-584), espressione di slancio, di volo, giunge l'artista nel suo studio d'equilibrio. Un mascherone soffia dalle gonfie gote un fascio di venti a trasportare l'alipede araldo degli Dei, che, imbracciato il caduceo, con il casco alato sul capo, s'invola: l'asse della figura sul fascio dei venti è come il perno d'una bi-

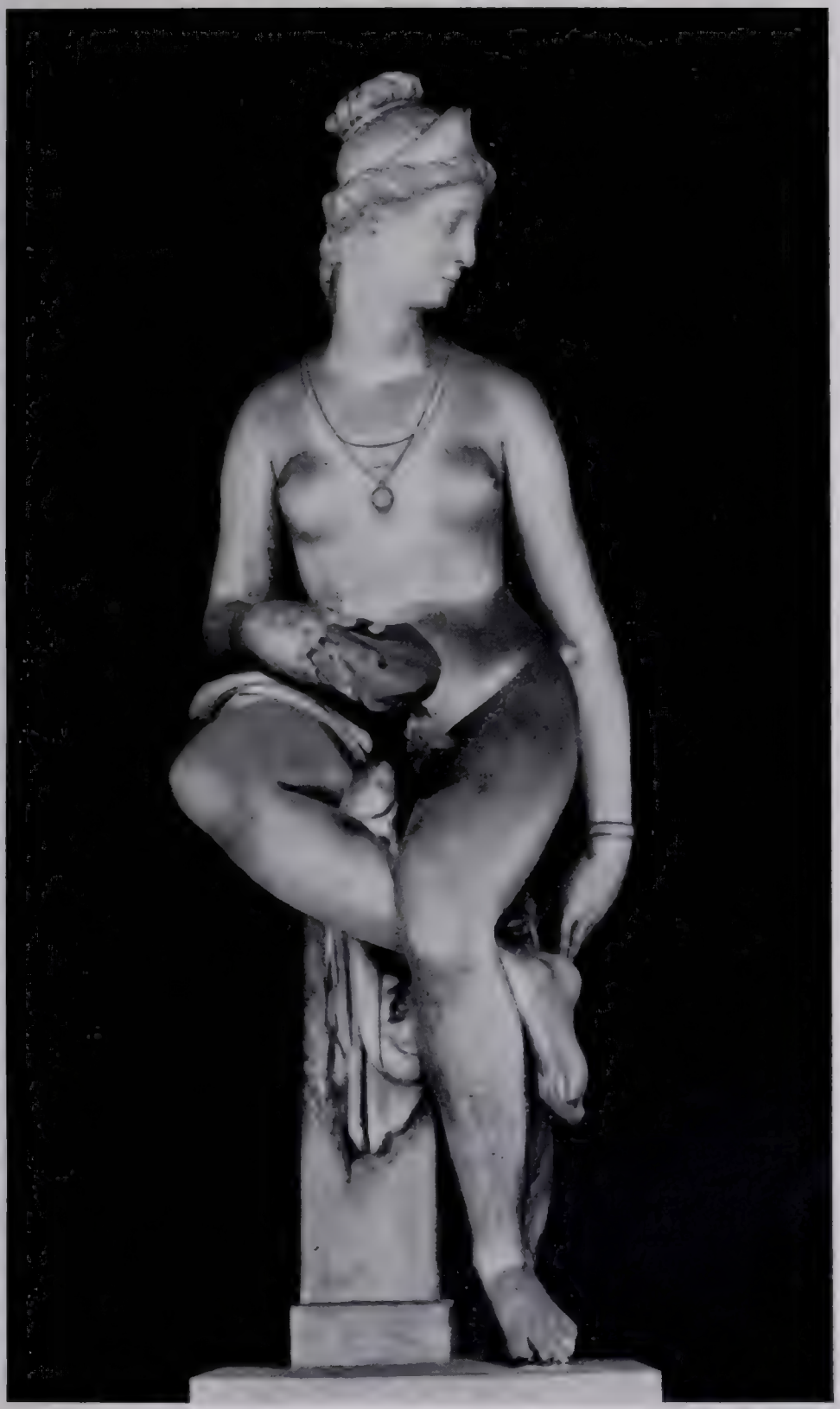


Fig. 580 — Firenze, Museo Nazionale. Giambologna: *L'Architettura.*
(Fot. Brogi).

lancia, che il braccio alto indicante, e quello ripiegato col caduceo, e la gamba destra pure ripiegata ad angolo, non fanno oscillare dai lati.

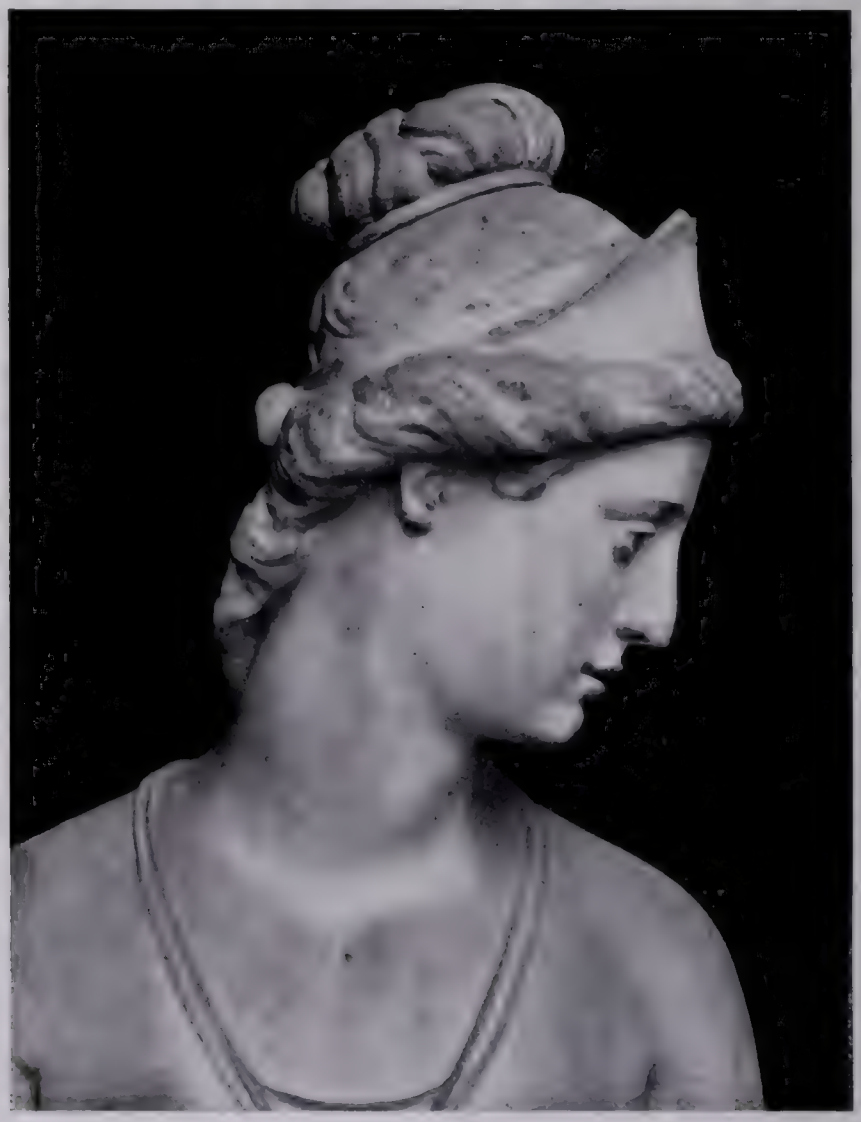


Fig. 581 — Firenze, Museo Nazionale. Giambologna: Particolare dell'*Architettura*. (Fot. Mannelli).

Par che la figura segua con le sue parti un'equazione matematica sicura, che porta, ad un punto, l'erompere della materia, il suo levarsi in alto, lo spiccar del volo. A quel punto la forza di gravità appiomba, s'impernia, si stringe; e, così regolata la caduta del grave, si ha l'impressione che tutto sia libero, sciolto da peso. Per ciò il

Mercurio, nel suo fisso pendolo, sembrò prodigio agli amatori d'arte. L'amore dell'equilibrio conduce il Giambologna ad assottigliare i

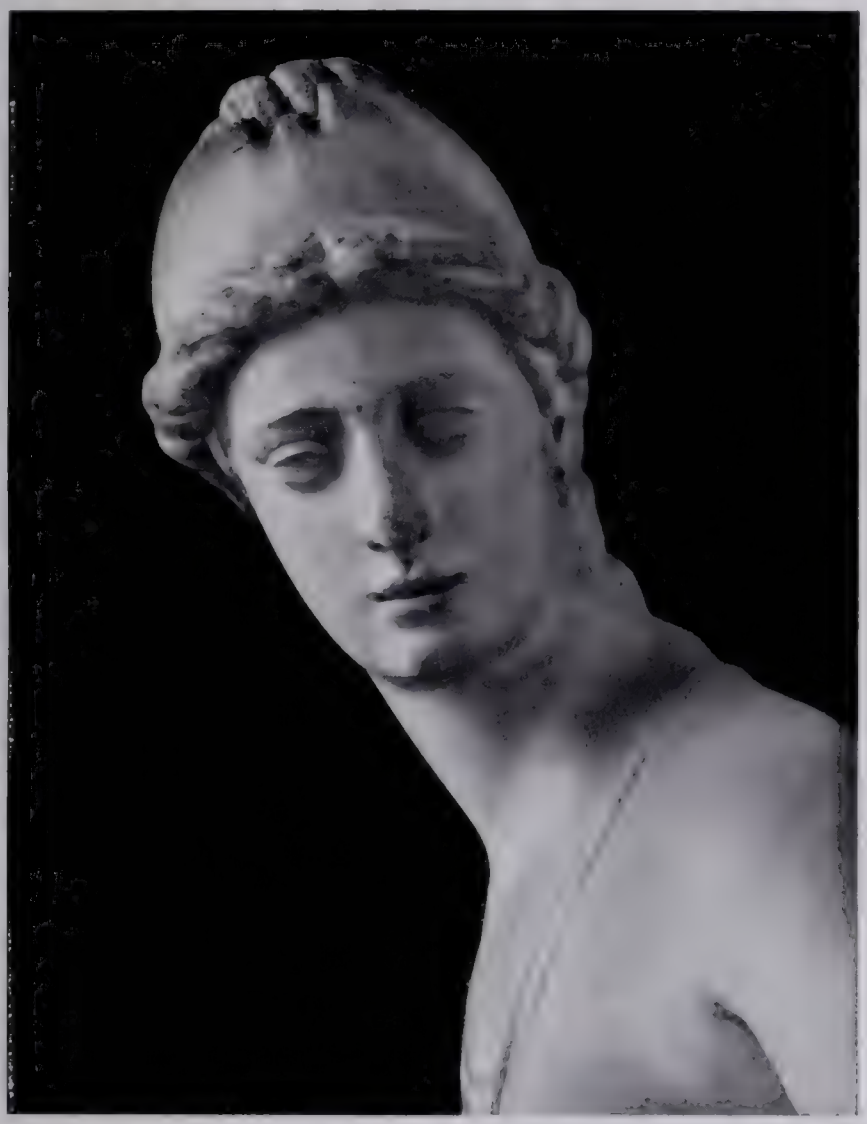


Fig. 582 — Firenze, Museo Nazionale. Giambologna: Particolare dell'*Architettura*. (Fot. Mannelli).

corpi, a renderli snelli, quasi tendendo, come tutta l'arte italiana del suo tempo, a conformarsi al disegno del Parmigianino. Oltre il *Mercurio*, ci dà esempio finissimo di questa tendenza il *Bacco* del Fitzwilliam Museum, tutto perplessità di moto, oscillante sul piano, fior di delicatezza e di grazia giovanile (fig. 585). Ma anche prima della creazione

Fig. 583 — Firenze, Museo Nazionale. Giambologna: *Mercurio.*
(Fot. Alinari).

del *Mercurio* Giambologna si preparò a rendere lo slancio. E in una statuetta di bronzo, ricavata da modelletto anteriore alla sua creazione

Fig. 584 — Firenze, Museo Nazionale.
Giambologna: Particolare del *Mercurio*.
(Fot. Alinari).

del *Mercurio volante* (fig. 586), come in altra d'argento, studiò la linea, la figura slanciata lungo l'asse (fig. 587-589).

Un altro prodigio creò poi il Giambologna nella fontana dell'*Oceano*, al centro dell'Isolotto nel Giardino di Boboli (figg. 590-595), ove formò un'ampia base all'Oceano con fiumi giganti e grandi vasi.

Fig. 585 — Cambridge, Fitzwilliam Museum. Giambologna: *Statuetta di un Bacco.*

Fig. 586 — Roma, Collezione privata. Giambologna, *Mercurio*, statuetta in bronzo.

Fig. 587 — Roma, Collezione privata.
Giambologna: *Mercurio*, statuetta in argento.
(Fot. Mari).

Fig. 588 — Roma, Collezione privata.
Giambologna: *Mercurio*, altra veduta della statuetta in argento.
(Fot. Mari).

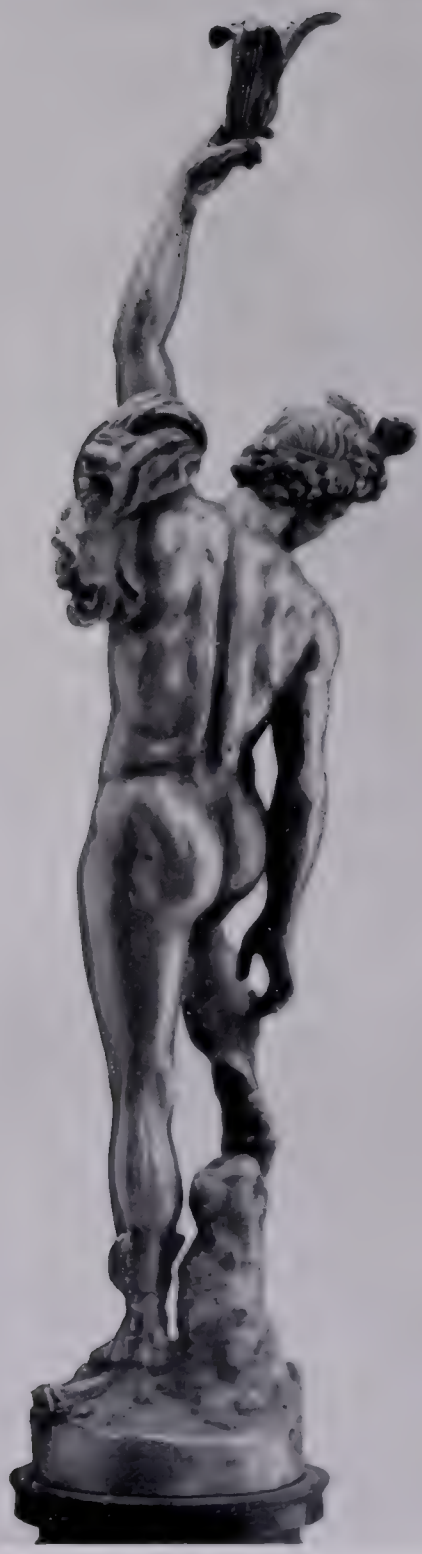


Fig. 580. — Roma, Collezione privata.
Giambologna: *Mercurio*, altra veduta della statuetta in argento.
(Fot. Mari).

Fig. 590 — Firenze, Giardino di Boboli. Giambologna: *Fontana dell'Oceano.*
(Fot. Alinari).

Fig. 591 — Firenze, Giardino di Boboli. Giambologna: Particolare della fonte suddetta. (Fot. Alinari).

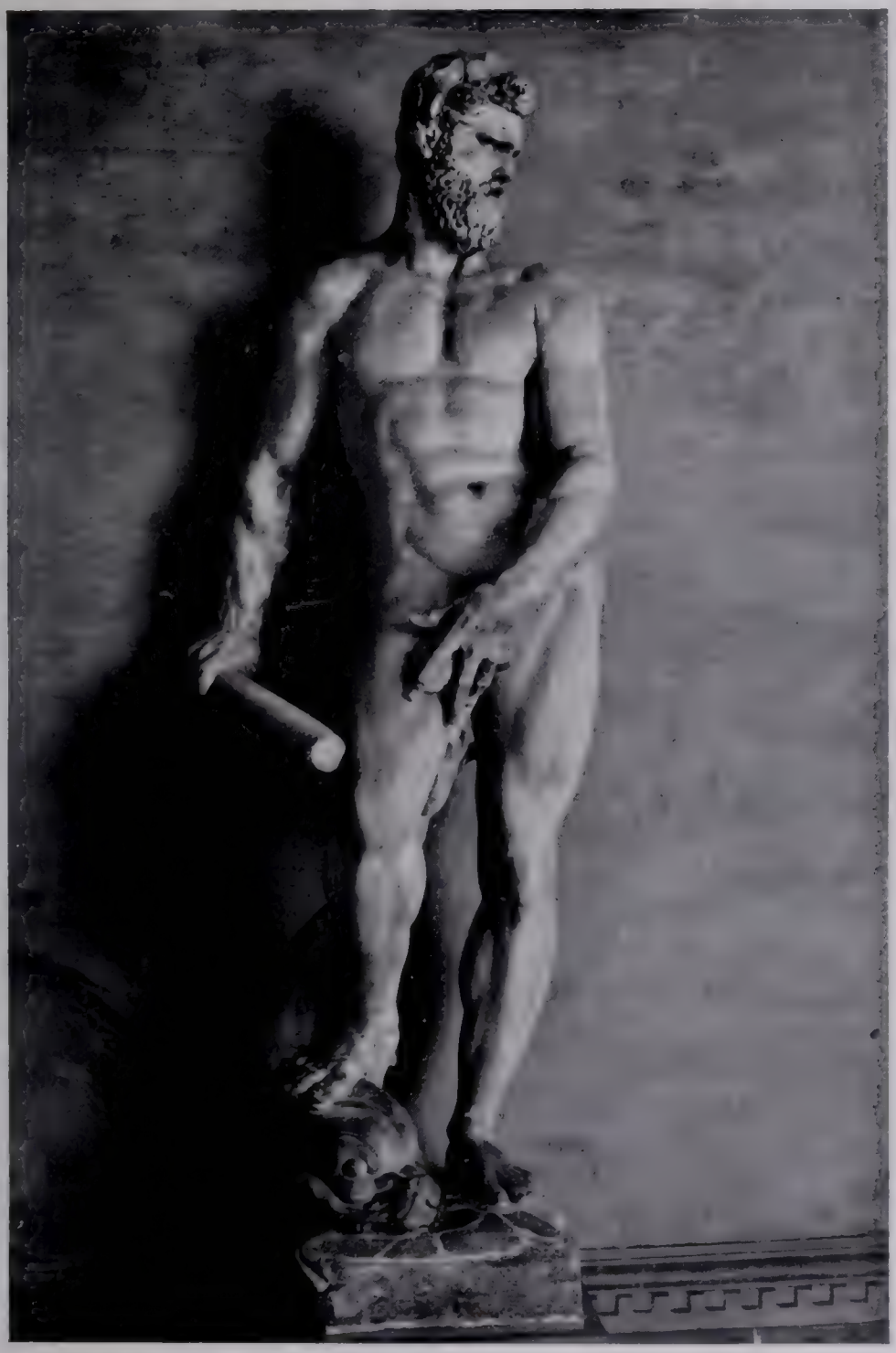


Fig. 592 — Firenze, Giardino di Boboli. Giambologna: Particolare della fonte suddetta. (Fot. Alinari).

Figg. 593-594-595 — Firenze, Giardino di Boboli. Giambologna: Particolari della fonte suddetta.
(Fot. Alinari).

Fig. 596-597 — New York, Metropolitan Museum. Giambologna: Abbozzi di figure di fiumi. (Fot. Alinari).

Fig. 598 — Firenze, Museo Nazionale. Giambologna: Abbozzi di figure di fiumi.
(Fot. Alinari).

Forman ruota, di cui le figure umane son raggi; e la ruota enorme s'aggira sopra la gran vasca. L'*Oceano* è una riproduzione con va-

Fig. 599 — Firenze, Giardino di Boboli.
Giambologna: Bassorilievo nella fonte dell'Isolotto: *Diana al bagno.*
(Fot. Alinari).

rianti del *Nettuno* di Bologna, qui fattosi più torvo d'aspetto: il vecchio Nilo, antico filosofo, l'Eufrate dalle erculee fattezze, il Gange giovanile, cinto di palme il capo, gli fanno corona. A giudicar della forza di quelle figure di fiumi, oggi guaste dal tempo e dalle acque, basterà osservare i meravigliosi abbozzi del Museo Metropolitano

di New York, ancor vibranti per le gagliarde steccate nella creta (fig. 596-597), superiori anche alle due figure di fiumi impropriamente date al Tribolo (fig. 598). Anche i bassorilievi: il trionfo di Nettuno, il ratto d'Europa, Diana al bagno, sono, pur così guasti dalle acque, i maggiori del maestro. Si veda la *Diana al bagno* (fig. 599): sembra che una spugna sia passata sul rilievo, ma la figura mediana sur una conchiglia tutta affusata, e le ninfe a sinistra immerse nell'acque, e la Sirena a destra col tritoncello, han leggiadria parmigianinesca e classici ritmi. Eppure tutto questo non è ancora il nuovo prodigio, quello di *Venere della Grotticella* (fig. 600). Da un rialzo di terreno al centro della vasca, sorge Venere, che, lasciato cadere il drappo sopra un lungo vaso, sta per scendere nelle acque del bagno. Poggia un piede sul piedistallo da cui s'innalza il vaso, tiene una mano verso la spalla sinistra, e guarda in giù alle acque; e intanto quattro satiri s'arrampicano sulla conca, s'aggrappano al margine di essa, e guardano alla divina, protendendo sul labbro della vasca la testa bestiale. Il corpo di Venere (figg. 601-602), condotto con l'infinita cura che bellezza vuole, morbido, fine, fatto di carne trasparente e pura, sfumata di dolcezze, sta a perpendicolo sul plinto, e il braccio piegato sull'omero sinistro, la gamba piegata sul piedistallo, non alterano la calma della positura diritta. China lievemente il capo, e il corpo molle segue, continua la curva della testa, dolcemente; ma poi, per non turbare l'equilibrio della figura erta sul plinto, dal mezzo in giù, la forma rientra angolarmente, a contrapposto. Le quattro anse satirine, messe di sorpresa intorno alla vasca, come molle scattanti, completano l'eleganza della fonte; e par di sentire le grida selvagge di quei figli del bosco sotto l'impassibile iddia.

In un bronzo del Museo Nazionale di Firenze e della collezione Arconati Visconti nel Louvre, *Venere al bagno* (fig. 603), Giambologna ha dato più vita alla forma di Venere, e, senza l'impaccio del lungo vaso, ha meglio aggirata la figura intorno al suo asse. Non soddisfatto d'aver ottenuto un torcimento maggiore della Venere, d'averne chinata la testa, d'averla meglio aggirata sul piedistallo, su cui appena punta il piede sinistro, in un altro bronzo (fig. 604) la piegò ancora. Scomparso il piedistallo, stesa la gamba destra, portata la destra sul capo, par che Venere ruoti col plinto.

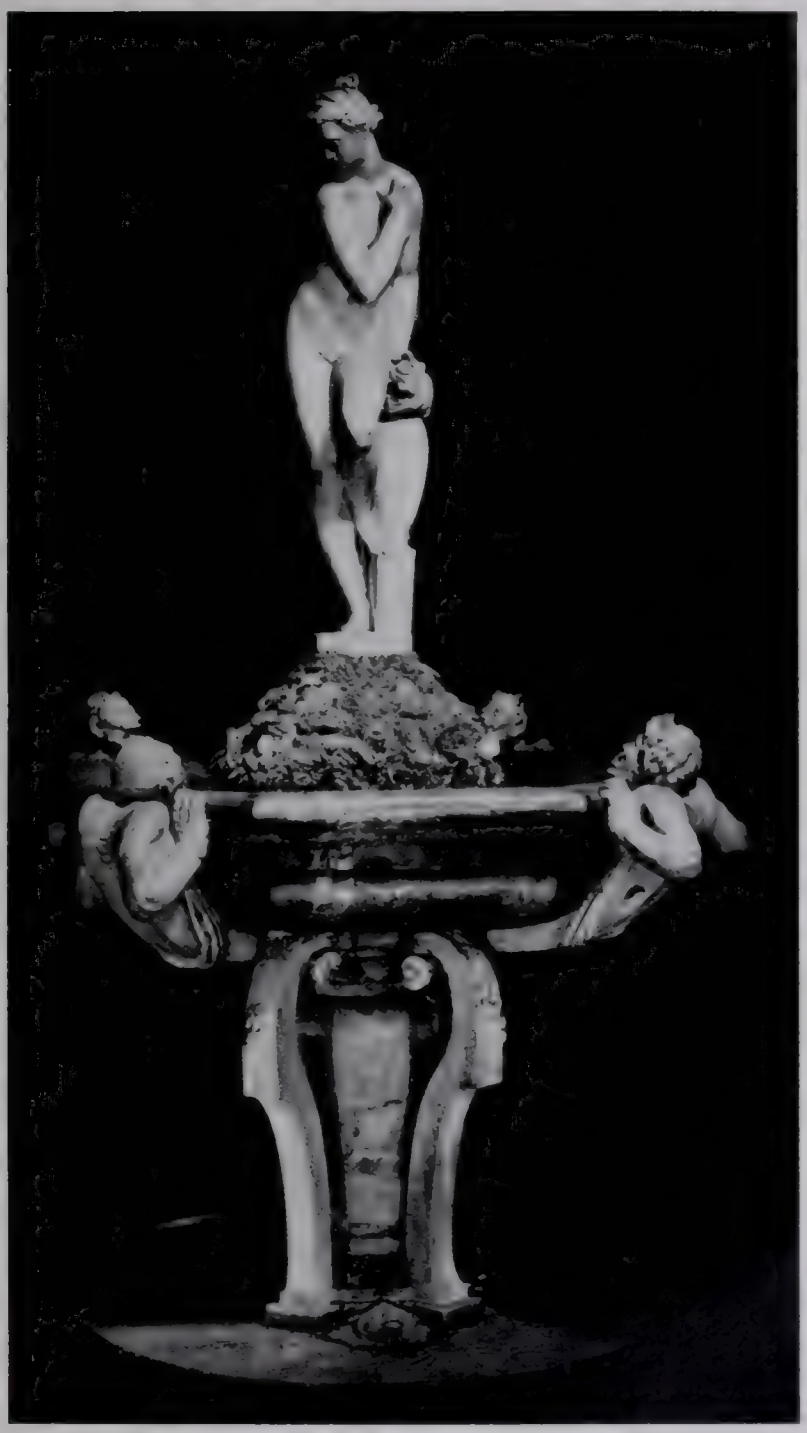


Fig. 600 — Firenze, Giardino di Boboli. Giambologna: *Fontana di Venere.* (Fot. Alinari).

Figg. 601-602 - Firenze, Giardino di Boboli. Giambologna: Particolare della fontana suddetta. (Fot. Alinari).

Fig. 603 — Firenze, Museo Nazionale. Giambologna: *Venere al bagno.*
(Fot. Alinari).

Quest'opera sembra chiudere il primo periodo dell'industre artista fiammingo, che ai tesori di bellezza d'arte trovati in terra ita-

Fig. 604 — Firenze, Museo Nazionale. Giambologna: Altra *Venere al bagno*. (Fot. Alinari).

liana sacrificò forse certe naturalistiche tendenze del settentrione: il tacchino che fa la ruota (fig. 605), l'aquila del Museo Nazionale di Firenze (fig. 606), gli uccelli nella villa della Petraia, ci mostrano in Giambologna il naturalista insuperabile. Fu da lui diretta anche la decorazione rusticana, veramente di gusto alquanto dubbio, nella

grotta della Villa Reale di Castello (figg. 607-609), ove dappertutto spunta, in quei serragli tra le stalattiti della grotta, l'osservatore

Fig. 605 — Firenze, Museo Nazionale. Giambologna: *Tacchino che fa la ruota.* (Fot. Alinari).

paziente, acuto, delle forme e dei moti degli animali. Perfino nella porta del Duomo di Pisa, il maestro, in alcuni campi a rettangolo, volle fosse dato dominio agli animali: in uno, ad esempio, sgambetta il cervo ramoso; in altri son ritratti gli animali delle grotte della villa di Castello. A Boboli, nella fontana delle Scimmie, lasciò altro esempio della sua potenza d'animalista (fig. 610).

In Genova diede inizio alla decorazione della cappella Grimaldi in San Francesco di Castelletto, fornendone i modelli, e lasciando al lavoro il fiammingo Pietro Francavilla o Franqueville, suo allievo. Fra le statue che coronavan l'altare, oggi trasportate nel palazzo dell'Università, si distinguono quelle modellate dal Giambologna,

Fig. 606 — Firenze, Museo Nazionale. Giambologna: *Aquila*.
(Fot. Alinari).

in pose semplici, meno vive: esempio la *Forza*, la *Fede*, la *Giustizia*. Anche in esse il Francavilla si determina, o nello scollo serpeggiante della *Forza*, o nella complicazione delle pieghe. Le teste della *Fede* e della *Giustizia* sono stampate da uno stesso modello, benchè il Francavilla abbia tentato di scomporne la conformità. Altre figure, come la *Scienza*, la *Speranza*, la *Carità* (figg. 611-613), quantunque modellate dal Giambologna, prendono, per alcuni irti contorni del capo, per i moltiplicati scavi del panneggio che accendono varietà di luci, coloristica vivezza. Si sente che il discepolo porta la sua giovanile irrequietezza nei campi spianati, semplificati, del maestro. Tuttavia

Fig. 607 — Firenze. Villa reale di Castello. Giambologna: Decorazione di grotta. (Fot. Brogi).

nella statua della *Scienza* col regolo e il compasso il Giambologna ha reso maestosa la figura ideale dell'arte sua, e nella *Carità* ha esaltato la madre intenta ai teneri pargoli, formando uno dei suoi capolavori.

Anche i putti in bronzo, già nella cappella Grimaldi, ora all'Università di Genova, sono i fratelli di quelli del Museo Nazionale

Fig. 608 — Firenze, Villa Reale di Castello. Giambologna: Decorazione di grotta. (Fot. Brogi).

di Firenze, ornamento per fontana, piantati sopra uno scoglio roccioso, stretti alla coda di un delfinetto; tutti tondeggianti, muscolosi, dalle carni sode: piccoli uomini, forti, senza sorriso di fanciullezza, senza le timidezze del fiore che sboccia. Sono tutti con un

Fig. 609 — Firenze, Villa Reale di Castello. Giambologna: Decorazione di grotta. (Fot. Brogi).

braccio teso e la mano aperta come a parlare, l'altro braccio puntato in basso; si dispongono trasversalmente, con una gamba distesa e l'altra ripiegata. Ben torniti, figli d'atleti, stanno in simile positura; formano un coro di piccoli indicatori, di piccoli oratori. Anch'essi devono essere, in gran parte, fatica del discepolo di Giambologna, che

Fig. 610. — Firenze, Giardino di Boboli. Giambologna: *Fonte delle scimmie.*
(Fot. Alinari).

Fig. 611 — Genova, Palazzo dell'Università. Giambologna: *La Scienza*.
(Fot. Alinari).

Fig. 612 — Genova, Palazzo dell'Università. Giambologna: *La Speranza.* (Fot. Alinari).

Fig. 613 — Genova, Palazzo dell'Università. Giambologna: *La Carità*.
(Fot. Alinari).

gli ha fornito un modello, quello, ad esempio, coi capelli fini, sottili, come cespi di pianticelle, e con un nastro stretto intorno al capo; su tale modello il discepolo con varianti fece il coro dei grevi angioletti.

Anche nei rilievi l'opera dello scolaro s'aggiunge a quella del maestro, cui par togliere la risolutezza dei contorni, la fusa unità della scena, lo svanir dei fondi in prospettiva, nello scorciante scenario. Giambologna mette le sue figure a strati sovrapposti sul fondo, e di mano in mano esse divengono più laminari, sino a che s'appiattiscono sulle pareti lontane; il grande grammatico dell'arte rappresentativa dispone ogni cosa attento ai riscontri, alla coordinazione degli atteggiamenti, al movimento delle figure e delle masse. Si veda, ad esempio, nella *Flagellazione* (fig. 614), come le braccia dei manigoldi formino insieme un arco teso, che sembra legare le loro teste nella sua curva violenta, e come a quell'anello di teste risponda l'anello dei torsi piegati, slanciati, frementi. Sotto questo anello di catena puntan ginocchia, e gambe si spalancano a riscontro, nel tragico giro tondo. A destra e a sinistra son gli spettatori disposti a conca. Così il calcolo entra ovunque, ma solo nel *Cristo sulla via del Calvario* (fig. 615) e nel *Cristo morto* (fig. 616) il rilievo perde le troppe sporgenze, la forza degli aggetti, e meglio ci lascia riconoscere il maestro nei suoi calcoli sì, ma più sapienti, e con effetto di piani più fogliaceo, d'insieme più unito e fuso.

Finito ch'ebbe di fornire al Francavilla materia per la cappella Grimaldi in modelli e disegni, Giambologna si preparò al *Ratto delle Sabine* (fig. 617), studiandosi che ad ogni punto di vista si aggirassero i corpi, le gambe, le braccia come intorno ad un perno, senza che il Sabino accosciato, il possente Romano rapitore, la Sabina rapita che cerca nell'aria appoggio, sostegno, quasi tentando aggrapparsi a qualcosa, abbiano a perdere nel movimento. Gira il gruppo colossale senza che il Romano perda d'impeto nel corpo arcuato, nella tensione delle membra, nelle braccia che legano il corpo della Sabina; e questa non cessa di stendere le sue braccia disperata nell'aria, mentre il marito abbattuto porta una mano agli occhi che gli scoprono rapita e rapitore. Il gioco d'equilibrio è perfetto, e ai Fiorentini, che avevano davanti l'Ercole e Caco del Bandinelli e il Biancone dell'Ammanati, dovette sembrar prodigio quel gruppo colossale che si eleva così geometricamente

Fig. 614 - Genova, Palazzo dell'Università. Giambologna: *La Flagellazione.*
(Fot. Alinari).

Fig. 615 — Genova, Palazzo dell'Università. Giambologna: *Cristo sulla via del Calvario.*
(Fot. Alinari).

Fig. 616 — Genova, Palazzo dell'Università. Giambologna: *Cristo morto.*
(Fot. Alinari).

Fig. 617 — Firenze, Loggia dei Lanzi. Giambologna: *Ratto delle Sabine.*
(Fot. Alinari).

Fig. 618 — Napoli, Museo Nazionale. Giambologna: Bronzo del *Ratto delle Sabine*.
(Fot. della Pinacoteca di Napoli).

esatto, con quelle proporzioni gigantesche numericamente giuste, con quell'equilibrio rigorosamente calcolato. Opera intonata alla romanità, grandiosa, e sviluppo ad un tempo della *Vittoria* di Michelangelo. L'artista ne aveva fatto la parafrasi con la *Virtù vincitrice del Vizio*; ora ha voluto andar oltre, a un grado maggiore, moltiplicando, complicando le intrecciature delle membra entro il cono ideale. È un trionfo d'equilibrio, un impeto di movimento, uno slancio: questo solo cercò lo scultore, che scriveva al duca di Parma, inviandogli in piccolo il bronzo del *Ratto*, « le due predette figure che possono inferire il rapto d'Elena, et forse di Proserpina o d'una delle Sabine: eletto per dar campo alla saggezza, et studio dell'arte »[1]. Al soggetto dunque non ebbe mira lo scultore, che volle fare semplicemente un *Ratto*, poco importandogli di rappresentare quello di Elena o di Proserpina o di una Sabina, ma solo di aver campo a dimostrar la sua potenza, il suo studio del movimento, l'allacciarsi delle forze multiple, la bilancia dei corpi[2] sovrapposti. In fondo, più che di donne mitologiche, greche o romane, qui si tratta d'un gioco atletico. Giambologna aveva ideato prima il gruppo del rapitore erculeo con la rapita, senza l'assistente abbattuto, ma poi, a crear la base del gruppo e a togliere il vuoto fra le gambe del protagonista, vi calcò l'assistente,[3] memore del Genio della Vittoria di Michelangelo e consapevole del principio di Leonardo: « ancora lo scultore nel condurre a fine le sue opere ha da fare per ciascuna figura tonda molti dintorni, acciocchè di tal figura ne risulti grazia per tutti gli aspetti »; principio, questo, riassunto da Leonardo dove parla dello scultore che nel condurre a fine le opere sue è guidato « dalla vera notizia di tutti li termini delle figure dei corpi per qualunque verso ».

Sul piedistallo, entro lo specchio in bronzo, Giambologna, compiuto il gruppo, pensata la determinazione del soggetto, rappresentò in rilievo la lotta tra Romani e Sabini per il ratto delle donne,

---

[1] Antonio Filangieri di Candida, *Due bronzi di Giovan Bologna nel Museo Nazionale di Napoli*, ivi, 1897.

[2] Dell'entusiasmo destato a Firenze dal gruppo, è prova il libro « Le composizioni di diversi autori in lode del Ratto delle Sabine scolpito in marmo dall'eccellentissimo messer Giovanni Bologna, posto nella piazza del serenissimo Granduca di Toscana, Firenze, 1583 ».

[3] Il piccolo bronzo donato al Duca di Parma dal Giambologna, ora nel museo di Napoli (fig. 618), manca appunto della figura del vecchio Sabino (?) abbattuto.

Fig. 619 — Firenze, Museo degli Argenti. Giambologna: Riduzione del gruppo suddetto. (Fot. Alinari).

Fig. 620 — Firenze, Museo Nazionale.
Giambologna: Altro gruppo in bronzo del *Ratto* suddetto.
(Fot. Alinari).

Fig. 621 — Firenze, Accademia. Giambologna: modello del *Ratto*. (Fot. Alinari).

Fig. 622 — New York, Metropolitan Museum.
Giambologna: Studio del *Vecchio Sabino* per il gruppo suddetto.

e, perchè non si avesse dubbio sul soggetto del gruppo, lo ripetè nel rilievo, commento e dilucidazione. [1]

[1] Nel Palazzo Pitti, nel Museo degli Argenti, si ha il gruppo in una riduzione del Giambologna (fig. 619). Un'altra riduzione in bronzo è nel Museo Nazionale di Firenze (fig. 620); il modello del gruppo è nell'Accademia fiorentina (fig. 621). La figura del vecchio Sabino si vede in un modello del Metropolitan Museum, usato per una fonte (fig. 622).

Intanto che conduceva a compimento il ratto delle Sabine, lo scultore finiva per Pratolino il colosso di Giove piovoso o dell'Apennino (fig. 623). Se ne vede il bozzetto nel Museo Nazionale (fig. 624), tirato fuori dalla roccia, dalla melma, a colpi di steccate, con la testa

Fig. 623 — Pratolino (Firenze), Parco del principe Demidoff. Giambologna: *L'Apennino.* (Fot. Alinari).

grondante di fango dai capelli e dalla barba. Nel parco già del principe Demidoff, a Pratolino, il gigante si determina vieppiù: esce dal tufo, dalla roccia calcarea, di cui son lembi sulle sue membra; porta una corona di frondi, o meglio di calcare divenuto frondoso, e una gran barba a stalattiti. Insomma, Giambologna giocò come i ragazzi che della prima neve caduta forman colossi, e fece una gran massa, più che artistica, curiosa e divertente.

Oltre il gran colosso piovoso, mago del settentrione, non dell'aprico Apennino, lavorò nella cappella di Sant'Antonino in San

Marco. All'entrata della cappella (fig. 625), sopra un piedistallo fra i tronconi dell'arco spezzato, sta un angiolo che punta la destra e solleva la sinistra, stende le braccia e le ali, fratello cristiano del Mercurio volante, e sui tronconi dell'arco stanno due putti che ri-

Fig. 624 — Firenze, Museo Nazionale. Giambologna: Abbozzo dell'*Apennino*. (Fot. Alinari).

cordano quelli di Giambologna e del suo aiuto Francavilla a Genova. Anche la figura di *Sant'Antonino*, distesa sul sarcofago (fig. 626), fu certo condotta da un aiuto sotto i dettami del maestro. Così i bassorilievi con le istorie di Sant'Antonino vennero fusi in bronzo da Fra' Domenico Portigiani sui modelli di Giambologna e del Francavilla (fig. 627-630). Una idea chiara del modo proprio a Giambologna nell'abbozzare i suoi rilievi si può avere da un modelletto in Santa Croce, nell'ex refettorio, rappresentante *Gioacchino scacciato dal tempio* (fig. 631). A pronti, rapidi colpi, il maestro mette a posto le sue figure, cui dà vita pittorica, purtroppo diminuita dal con-

tinuatore, dal traduttore del modello in opera finita per il getto. Tutto è più vivo di quel che appaia poi nel bronzo cesellato, rinettato, forbito. I fatti della Vita del Santo sono il soggetto dei bassorilievi modellati da Giambologna, finiti in cera dal Francavilla,

Fig. 625 — Firenze, San Marco.
Giambologna e Francavilla: Arco di accesso alla cappella di Sant'Antonino.
(Fot. Alinari).

gettati in bronzo da Fra' Domenico Portigiani. Per le leggi della prospettiva, scrupolosamente osservate, e l'effetto di profondità nel bronzo della *Predica del Santo nella Piazza della Signoria,* questi bassorilievi si distinguono dagli altri eseguiti per la cappella Grimaldi a Genova, e la moltiplicazione dei piani, che via via sfuggono verso il fondo, li rende più grati di quelli genovesi.

Il bassorilievo, mediante quella moltiplicazione, perde della sua durezza, del crudo disegno, perchè, di mano in mano che le figure

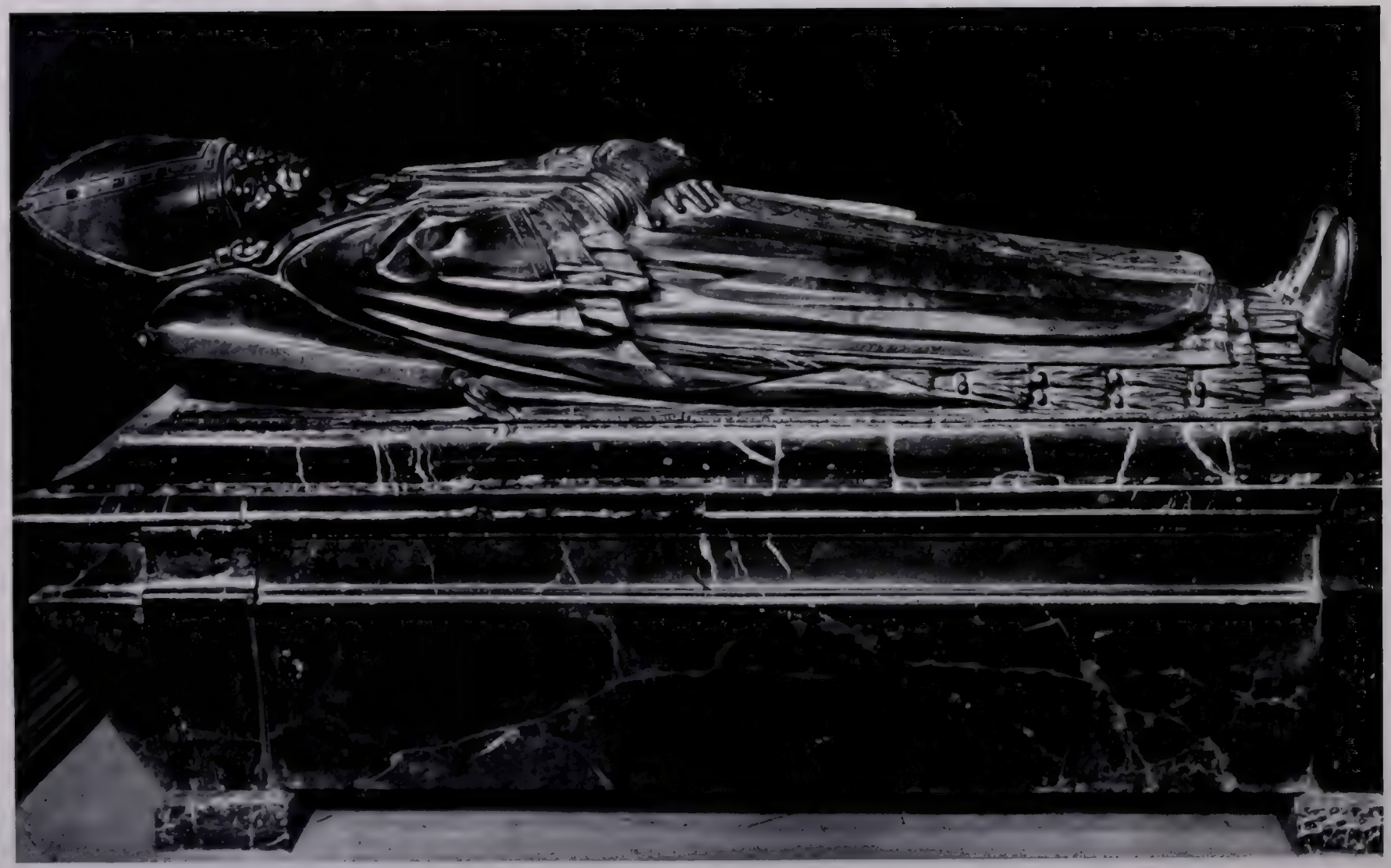
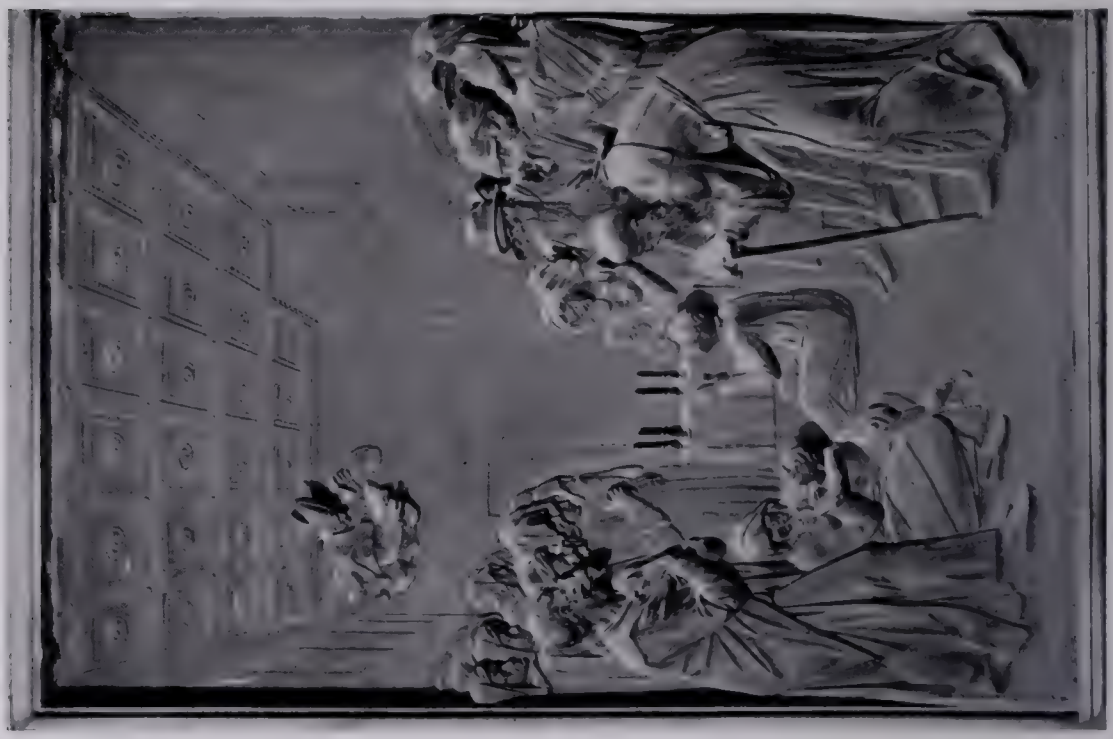


Fig. 626 — Firenze, San Marco. Giambologna e aiuto: *Sant'Antonino disteso sul sarcofago.*
(Fot. Alinari).

Figg. 627-628 — Firenze, San Marco. Giambologna e Francavilla: *Predica del Santo in San Marco e Predica del Santo in piazza della Signoria.* (Fot. Alinari).



Figg. 629-630 — Firenze, San Marco. Giambologna e Francavilla: *Miracoli del Santo.* (Fot. Alinari).

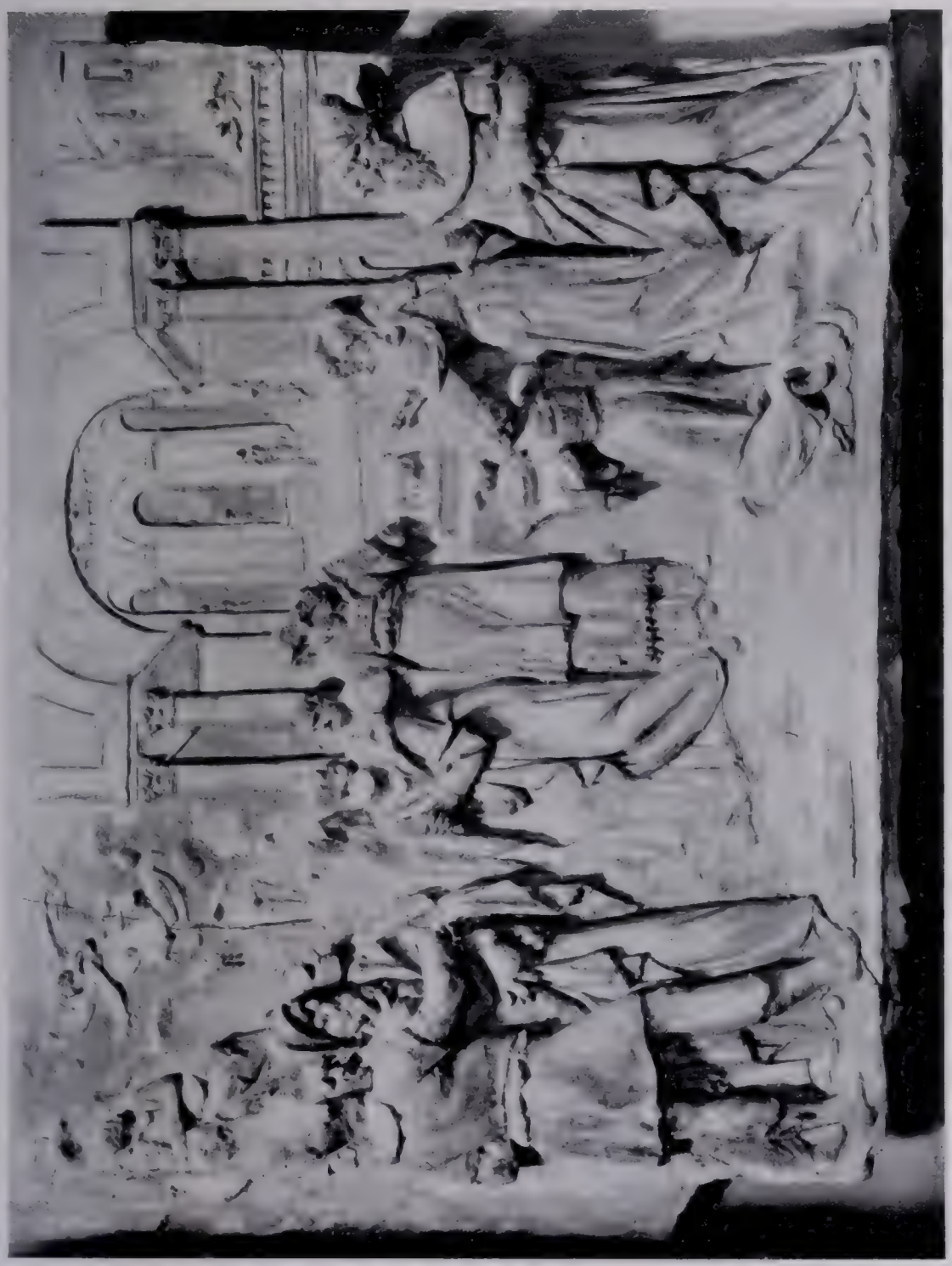


Fig. 631 — Firenze, Santa Croce. Giambologna: *Gioacchino scacciato dal tempio.*
(Fot. Alinari).

s'allontanano, perdon consistenza, si semplificano, e quasi par che traspaiano, divenute come ostie diafane su quel fondo filiforme d'interni di chiese e di case, di palazzi e di strade. I fondi, naturalmente, per il decrescere di figure e di cose, appena si tracciano a fili luminosi; non restan più che disegnati. Prima l'artista si atteneva in qualche modo al bassorilievo con le quattro distanze, che risaliva a Donatello; ma ora le distanze divengono otto o nove, quante ne richiede l'effetto scalare, prospettico. Così il bassorilievo tende sempre più a farsi pittorico, e giungerà col Giambologna ai più complessi esempi della base del monumento equestre nella piazza della Signoria. La serrata compattezza scultoria del maestro s'ammorbidisce, si scioglie in pittura.

Nel 1588 Fra' Domenico Portigiani fuse sei rilievi in bronzo per l'Antipendio dell'altare della Croce nel Santo Sepolcro di Gerusalemme, dono dei Medici al sacro luogo. Due fra i bassorilievi, condotti da Giambologna stesso: la *Pietà* (fig. 632) e la *Deposizione nel sepolcro* (fig. 633), sono di tutta finezza, e, in qualche figura, l'emozione vince la frigida architettura dei gruppi. Gli altri quattro rilievi, la *Crocefissione*, l'*Elevazione sulla croce*, il *Compianto per il Cristo morto*, la *Resurrezione*, sono opera degli scolari, che li eseguirono sotto gli occhi del maestro, e il più ribelle ai canoni della scuola, agli ordinamenti di Giambologna, è l'esecutore del bassorilievo della Resurrezione, dove le linee diritte scompaiono e le curve si moltiplicano, per il fremito, l'agitazione della natura e degli uomini allo scoppio dei raggi dell'aureola di Cristo.

In quel torno di tempo Giambologna pensò al monumento di Cosimo I de' Medici sulla piazza della Signoria. Aveva già scolpita la figura del Granduca in piedi agli Uffizi, fra le statue allegoriche dell'Equità e del Rigore, corredo di Vincenzo Danti al monumento. Ma si trattava di opera ben più grande, del monumento equestre nella pubblica piazza davanti a Palazzo Vecchio. La statua agli Uffizi, sorgente tra le volute su cui posano le due figure allegoriche, sembra conformarsi ai monumenti funebri di Lorenzo e Giuliano de' Medici nella cappella medicea. Un'altra statua del granduca Ferdinando I fu eretta ad Arezzo per opera del Francavilla, su disegno del Maestro; un'altra ancora dello stesso fu eretta a Livorno, sempre in piedi, da Giovanni dell'Opera. Conveniva rimettere in onore il monumento per eccel-

Figg. 632-633 — Gerusalemme, Chiesa del Santo Sepolcro.
Giambologna: *Pietà* e *Deposizione nel sepolcro.*

Fig. 634 — Firenze, Museo Nazionale.
Giambologna: Modelletto in bronzo per la statua equestre di Cosimo I.
(Fot. Brogi).

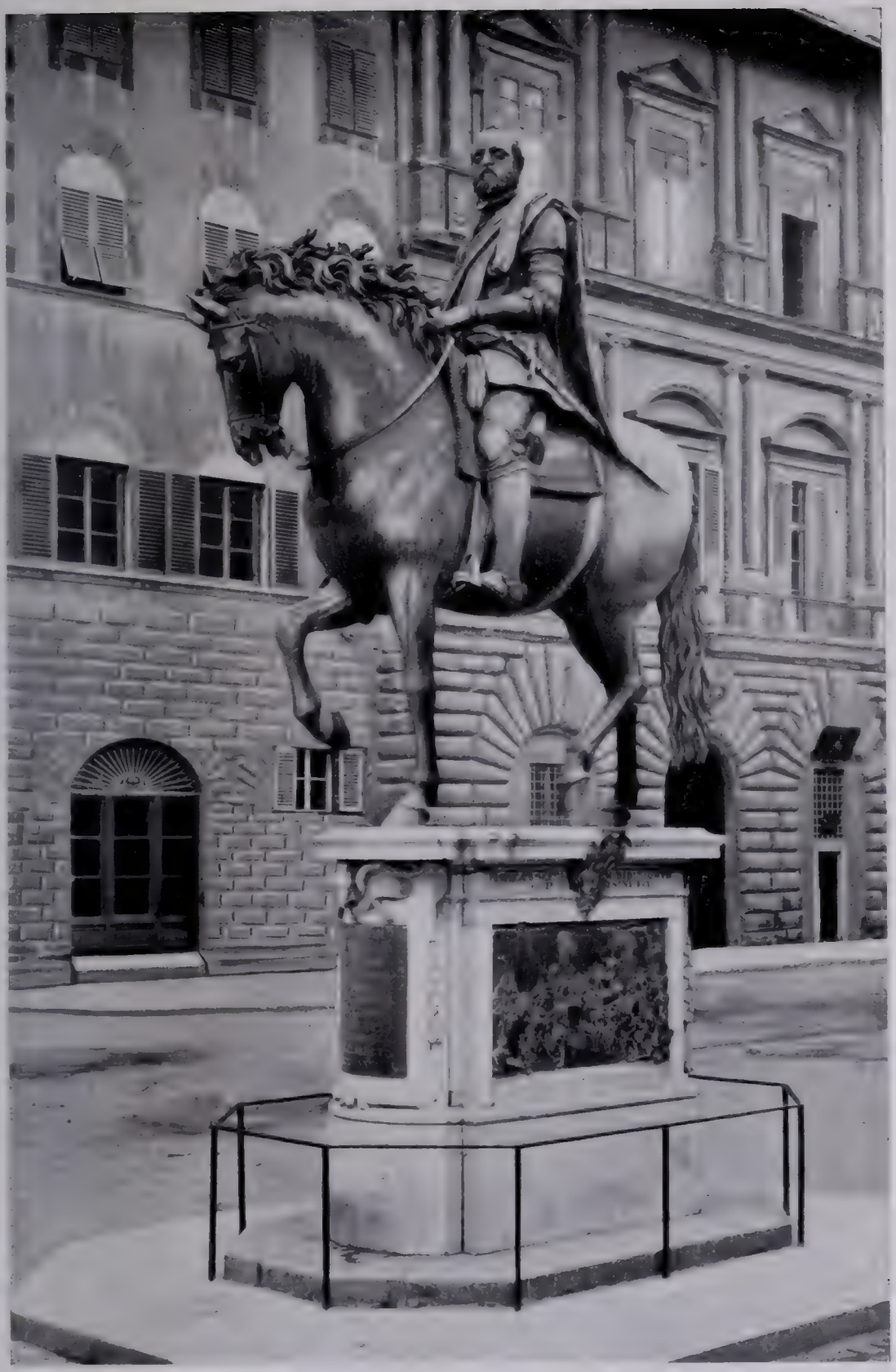


Fig. 635 — Firenze, Piazza della Signoria. Giambologna: *Monumento a Cosimo I.*
(Fot. Alinari).

lenza, la statua equestre. Il '500 aveva veduto distrutta l'opera del grande Leonardo da Vinci, e la scultura in quel secolo non aveva ancora dato monumenti equestri. Leone Leoni pensò di farne uno a Carlo V, e richiese con insistenza un modelletto in bronzo che si diceva di Leonardo; ma poi dovette abbandonare l'idea. Di un altro cavallo, attorno a cui lavorò in Francia per tanti anni il Rustici, non si ha più ricordo. Toccò dunque a Giambologna, verso la fine del Cinquecento, di darci sulla piazza della Signoria il monumento equestre. Firenze, che aveva inviato Donatello a Padova e il Verrocchio a Venezia, a erigere i due monumenti che non avranno pari nei secoli, e aveva decretato per Giovanni Acuto e il Tolentino suoi condottieri immagini equestri in terretta verde a Santa Maria del Fiore, ora si poteva adornare della statua equestre in bronzo del suo granduca Cosimo I. Si conosce uno studio, un modelletto in bronzo (fig. 634), per il monumento, nel museo Nazionale di Firenze; in esso, Giambologna pensò di vestire alla romana il Granduca, di mettergli una corazza, sottile guaina, dalle spalle sino a mezzo il corpo, e un elmo in capo con sollevata visiera; ma dovette abbandonare l'idea, perchè il magro granduca pareva vuoto, sgonfio sul bel cavallo rasato. L'animalista, che aveva portato da buon fiammingo un po' di realismo grezzo nell'aquila e nel tacchino del Museo Nazionale di Firenze, cercò il residuo del vecchio realismo nel modellare il cavallo con una cura attenta e fine,[1] ma per animarne la massa non trovò modo se non di far serpeggiare la criniera a ciocche, irta sul capo del palafreno, cadente, sfuggente, incalzante a corridietro. E il Giambologna (fig. 635), vestendo il Granduca d'armatura del suo tempo e facendola ricadere sulla groppa del cavallo in modo da scemar la cilindrica forma piantata su di esso, da adattarvela alquanto, ha dato imponenza all'effigie di Cosimo I in piazza della Signoria.

Il basamento è ornato di bassorilievi (figg. 636-638): Cosimo I chiamato dalla Signoria al governo di Firenze, incoronato da Pio V, trionfante in Siena. Il primo è eseguito con strati di figure disegnate l'una sull'altra, sovrapposte, stirate così che non sembra di poter vedere le figure, poste a quinta, di qua e di là nel primo piano,

[1] Uno studio in cera di cavallo dal vero, straordinario di finezza, di realistica potenza, è in una collezione privata a Firenze.

Fig. 636 — Firenze. Piazza della Signoria. Giambologna: Bassorilievo nel monumento suddetto.
(Fot. Alinari).

Fig. 637 — Firenze, Piazza della Signoria.
Giambologna: Bassorilievo nel monumento suddetto.
(Fot. Alinari).

Fig. 638 — Firenze, Piazza della Signoria. Giambologna: Bassorilievo nel monumento suddetto. (Fot. Alinari).

Fig. 639 — Firenze, Loggia dei Lanzi. Giambologna: *Ercole che abbatte il centauro.* (Fot. Alinari).

Fig. 640 — Firenze, Loggia dei Lanzi.
Giambologna: Altra veduta di *Ercole che abbatte il centauro*.
(Fot. Alinari).

prender consistenza, un po' di volume; esse restan legnose in quello sforzo, in quello studio di riempimento. Nel secondo, dell'*Incoronazione*, il maestro torna alle otto o nove distanze dei bassorilievi di Sant'Antonino, e pur spianando le figure, incidendone i contorni, riesce a ottenere un effetto pittorico, specialmente nella folla dei cardinali seduti a destra, e nella folla delle tribune, ove non ha più se non a schizzar macchiette esigue. Meglio ancora l'artista si esprime nel terzo bassorilievo, di Cosimo I che sulla carretta trionfale entra in Siena preceduto e seguito dai suoi armigeri. Anche qui le distanze sono otto o nove; ma le figure non son tagliate, spianate, e i piani rientran l'uno nell'altro con scioltezza, facilmente, si confondono insieme, dànno aria alla scena; sembra, quasi, che i contorni delle figure e delle cose si disegnino come in un polverio.

Verso la fine del '500 Giambologna attese al gruppo d'*Ercole che abbatte il Centauro* (figg. 639-640), e in quel tempo s'applicò anche a rappresentare in bronzo le forze del vindice eroe. Gli abbozzi in terracotta, al Metropolitan Museum, di *Ercole che scoppia Anteo*, sono d'una forza di modellato veramente erculea (figg. 641-642), che scema nel bronzo. Tale forza lo accompagna anche nelle riduzioni del gruppo di *Ercole che abbatte il Centauro*, come si vede nell'esemplare del Museo André e nell'altro di *Ercole uccisore del cignale* nella raccolta Widener (fig. 643), che più di tutte le tante prove sparse nei musei sorprende per esser rinettato con tanta purezza che tutto il corpo dell'eroe s'avviva, lampeggia. L'effetto luminoso del bronzo distrugge l'accademica opacità.

Mentre egli attendeva alle rappresentazioni delle *Forze d'Ercole*, furon fatte in bronzo dagli scolari del Giambologna le nuove porte della Cattedrale di Pisa (figg. 644-646). Nei riquadri delle porte, ad ogni incorniciatura, fu ricordato il Ghiberti, le porte del Paradiso, esempio a tutti, al Sansovino, ai Lombardo e seguaci, come a Giambologna e al suo seguito numeroso. Nei rettangoli delle porte laterali, sopra e sotto i tre riquadri d'ogni battente, si tornò agli amori antichi del Giambologna, animalista perfetto venuto di Fiandra; e non bastò, chè in altre minori riquadrature furono modellate testuggini, fiori e piante, ceste di frutta senz'altro ornamento attorno, tanti quadretti di natura morta; e nei fregi delle riquadrature, si fece ricorso all'esemplare di Vittorio Ghiberti, e anche ai calchi

diretti di frutta e foglie, come vediamo nelle porte ghibertiane. Si riconoscono gli scompartimenti eseguiti dal Caccini, dal Francavilla, dal Tacca e da altri.

Fig. 641-642 — New York, Metropolitan Museum. Giambologna: *Ercole che scoppia Anteo.*

È stato escluso che il Giambologna abbia atteso al disegno delle porte e all'esecuzione, [1] ma, vedendo gli schemi dell'architetto disegnatore delle porte stesse, Raffaello Pagni, è facile accorgerci che su

[1] I. B. Supino, *Le porte del Duomo di Pisa*, in *L'Arte*, II, 1899.

Fig. 643 — America, Raccolta Widener. Giambologna: *Ercole uccisore del cignale.*

Fig. 644 — Pisa, Cattedrale. Giambologna: Porta principale.
(Fot. Alinari).

Fig. 645 — Pisa, Cattedrale. Giambologna: Porta a destra.
(Fot. Alinari).

Fig. 646 — Pisa, Cattedrale. Giambologna: Porta a sinistra.
(Fot. Alinari).

Fig. 647 — Firenze, Annunziata, Cappella del Soccorso. Giambologna: *Altare.*
(Fot. Alinari).

Fig. 648 — Firenze, Annunziata, Cappella del Soccorso. Giambologna e Francavilla: *Crocefisso.* (Fot. Alinari).

quel canovaccio passarono i consigli del Giambologna. Quando il fonditore Fra' Domenico Portigiani scriveva del suo lavoro ai Deputati del Duomo, in lettera delli 9 agosto 1596, avvisava « d'aver cominciato anchora le piccole (*graticole*) ma non l'ho seguitato per conto che harei voluto variare un che di consiglio di Gian Bologna et di questi intelligenti, non per comodo mio, ma solo per abbellir l'opera ». E che il Giambologna fosse presente con i consigli, con i suoi esempi, col suo spirito, è chiaro in tutta l'opera grande.

Oltre i rilievi delle porte, gli scolari di Giambologna fecero le statuette del Battista e del Redentore per le acquasantiere e due angeli portacandelabro, che sembrano far gioco da equilibrista nel reggerli.

All'Annunziata Giambologna ornò la cappella del Soccorso, ove fu posto il suo sepolcro. Il *Crocefisso* (fig. 647-648) s'aderge sulla croce, non tocco dalle umane sofferenze, col suo torso poderoso. È ringiovanito al paragone del *Redentore alla colonna* del Museo Nazionale (fig. 649).

Ai lati del Crocefisso sono, entro due nicchie, figure allegoriche del Francavilla, che da per tutto, nella cappella, segue il suo maestro, e non fu estraneo certo alla modellatura del poderoso Crocefisso (figura 650). Siamo ben lontani da quello del Museo degli Argenti (fig. 651), che par uscito dai bassorilievi del Giambologna, sottilmente lineati o incisi. E siam ancora lontani dal maggiore Crocefisso nello stesso museo a Palazzo Pitti, ove il modellato ha tanta maggiore sensibilità, pur non arrivando a quello della Collegiata dell'Impruneta (fig. 652), più affilato e sottile. Anche all'Annunziata l'artista donò i suoi bronzi (figg. 653-658), rinettati da qualche scolaro che distrusse molte finezze degli originali genovesi dalle cui stampe furono tratti. Nella *Flagellazione*, ad esempio, si cancellarono, nel fondo, a sinistra, le rovine d'un circo, a destra, il sommo d'una torre; e nella smania di pareggiare i fondi, e, si direbbe, di pomiciare il suolo, le colonne furon schiacciate, e dal suolo disparvero il manto strappato di dosso a Cristo e le due scope, che sono nel rilievo genovese.

Nella *Coronazione di Spine*, all'interno d'una sala, che scorcia dietro a Cristo, col suo soffitto, la sua porta nel fondo, le sue finestre, vien sostituita una liscia parete, un diaframma. Sempre si schiacciano le colonne nel *Cristo davanti a Caifa*, e spariscono dalla scena tanti particolari che le davano un certo aspetto di realtà d'ambiente, come

Fig. 649 — Firenze, Museo Nazionale. Giambologna e Francavilla: *Redentore*.
(Fot. Alinari).

Fig. 650 — Firenze, Museo a Palazzo Pitti. Giambologna: *Crocifissione.*
(Fot. Brogi).

Fig. 651 — Firenze, Palazzo Pitti, Gabinetto degli Argenti. Giambologna: *Crocefisso.* (Fot. Alinari).

Fig. 652 — Impruneta (contorni di Firenze), Chiesa collegiata. Giambologna: *Crocefisso.* (Fot. Alinari).

ad esempio quello di due curiosi affacciati a una finestra. Tutto tende alla semplificazione: vien meno un Fariseo in turbante presso il trono di Caifa; alabarde e lance sminuiscono sul fondo dei militi che conducono Cristo. Anche tutte le altre scene sono lisciate, indurite, ta-

Figg. 653-654 — Firenze, Annunziata. Giambologna: Bassorilievi della *Passione*. (Fot. Brogi).

Figg. 655-656 — Firenze, Annunziata. Giambologna: Bassorilievi della *Passione*. (Fot. Brogi).

Figg. 657-658 — Firenze, Annunziata. Giambologna: Bassorilievi della *Passione*. (Fot. Brogi).

gliate materialmente, duramente determinate. Forse, quando dalle stampe che si dovevano conservare nello studio di Giambologna si vollero trarre nuovi esemplari, le stampe eran logore, i particolari incerti; e il garzone, nel rinettare, pulì sino a far scomparire i particolari più vivi, portando via, diciam così, la corteccia, la scorza prima, contento di far sbattere più fortemente i suoi neri sul fondo, di far cader le ombre dai crudi contorni. Si può proprio dir del rinettatore quel che il Giambologna stesso scrisse: « come spesso avviene che il rinettatore, se alcunchè di buono ci fosse stato, non l'havesse poi o stravolto, o con la lima portato via ».

Nel 1602 fece il *San Luca* per Orsanmichele (fig. 659), che, quantunque macchinoso, con la testa d'Ercole cristiano, s'adatta, o almeno studia di adattarsi, alla nicchia trecentesca: è un colosso che prende posto in una gabbia d'uccelli. Mentre iniziava, sul finir della vita, le statue di *Enrico IV* e di *Filippo III*, eseguì l'altra di *Ferdinando I* sulla piazza dell'Annunziata (fig. 660), dove si valse dell'esperienza acquistata nel fare la statua equestre di *Cosimo I*. Il palafreno tien più alta la testa, e prende andatura più sciolta. Non ha la criniera serpeggiante, bensì rasata alla classica. Mentre il Granduca poggia sulla coscia il bastone del comando, il cavallo scalpita, non fa un passo come quello di Cosimo I; e lo scultore ha ottenuto così più monumentale stasi.

All'Annunziata dorme l'artista glorioso che trovò a Firenze misure, canoni, ordinamenti, grammatica. Egli fiammingo vi portò un po' di realismo grezzo, quale si mostra nell'aquila e nel tacchino. Liberatosi da quel realismo, cadde nell'Accademia fiorentina, cioè nelle regole e nei canoni, senza tuttavia abbandonare del tutto la primitiva vivacità; ed appunto questo residuo di realismo anche nelle opere tarde lo rende migliore di altri manieristi alla fine del Cinquecento. Le misure e i canoni nel secolo XVI furon dati dai Fiorentini al mondo: gli stranieri, dal Dürer a Giambologna, al Rubens, non hanno fatto che riceverli. Il Giambologna, pur ricevendoli, ebbe libere uscite, non essendo il manierismo uno stile, ed ebbe anche incoerenze, contrasti stilistici, come ad esempio tra il *Nettuno* della fontana di Bologna e le *Sirene* della base. Tuttavia il Fiammingo, al declinare del Cinquecento, anche tra i moduli dell'aulica forma, anche nell'algore accademico, trova, per le linee delle figure, ritmo, eleganza, no-

Fig. 659 — Firenze, Orsanmichele. Giambologna: *San Luca.*
(Fot. Alinari).

Fig. 660 — Firenze, Piazza dell'Annunziata. Giambologna: *Monumento a Ferdinando I.*
(Fot. Brogi).

biltà; per le masse equilibrio e slancio, togliendo peso, con l'accelerato movimento, alle forme giganti. Arrivato a Firenze, quando l'Ammanati, nella ninfa della fontana di piazza, dava gran saggio di sè, Giambologna non ebbe suo il campo nella scultura, ma presto, salutato dal Granduca principe degli scultori, si innalzò anche sopra il vecchio Ammanati ormai rattristato e indebolito da pregiudizi religiosi. Egli continuò sempre col suo gran passo, ginnasta dell'arte, seguito da una folla di scolari, che parevano prepararsi a ludi olimpici col loro maestro; ma al pari di lui, fors'anche più di lui, nello scolpire i grandi blocchi di marmo, si mostrarono accademici, mentre nelle crete, nei bronzi, segnavano il trionfo dello stile pittorico spuntato dal manierismo. E con lo stile pittorico si prepara l'avvento al barocco.

## 2.

# GIOVANNI CACCINI O DE CACCINIS

1556, 24 ottobre — Nasce da Michelangelo di Giovanni Caccini (secondo il Borghini, *Il Riposo*, 1584); è fratello di Giulio, musicista, impara l'arte da G. A. Dosio, si esercita in gioventù nel restauro di statue antiche.

1578 — Per la badìa di Passignano, eseguisce la statua di *San Giovanni Gualberto*.

1584, circa — Scolpisce le due statue di *San Zanobi* e di *San Bartolomeo* per la cappella di Zanobi Carnesecchi in Santa Maria Maggiore a Firenze.

1585 — Restauro dell'*Apollo* (Galleria degli Uffizî): era un Sauroktono; e il Caccini gli aggiunse una lira di marmi policromi. Il pagamento, nell'inventario della guardaroba medicea, è pubblicato da Aloïss Grünwald (*Munchener Jahrb.*, 1910).

1588-1600 — Incaricato di lavorare alle porte del Duomo di Pisa, eseguisce soltanto la *Nascita della Vergine*, la *Presentazione al tempio*, l'*Annunciazione*, lo *Sposalizio della Vergine*, l'*Assunzione*. Scolpisce anche statue per l'interno del Duomo. Presenta i cinque bassorilievi per la porta principale il 12 maggio, l'8 giugno, il 17 luglio 1599, il 5 maggio 1600.

1588 — Per le nozze di Cristina di Lorena con Ferdinando I compie un colosso di stucco figurante *San Giovanni Gualberto* per la facciata del Duomo.

1589 — Intraprende una statua di *San Jacopo minore* per il Duomo di Orvieto, e la compie nel 1591.

1590, circa — Restauro del *Bacco e Ampelo*, gruppo nella Galleria degli Uffizî (ipotesi di M. Neusser, in *Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte*, V, 1929, p. 27).

1590 — Inizia il ciborio di Santo Spirito, profondendo sul debole organismo costruttivo incrostazioni policrome e l'ornamento plastico poi completato da Gherardo Silvani, Agostino Ubaldini, Antonio Novelli.

Tra le statue sono del Caccini quelle di *San Giovanni Battista, San Pietro, San Giovanni Evangelista,* un Santo vescovo e due angioli. Il BALDINUCCI aggiunge che gli altri due, più prossimi all'altare, furono eseguiti dal Silvani su modello del Caccini.

1591, 10 marzo — È compiuto il *San Giacomo.*

1592, circa — Collabora, forse scolpendo l'arma nell'angolo, al Palazzo « non finito ».

1592 — In occasione del battesimo di Cosimo II è posto nel Salone dei Cinquecento il modello di creta della statua di *Carlo V.*

1593 — È incaricato dell'esecuzione di quattro statue per la Certosa di San Martino a Napoli.

1594, novembre — È collocata al posto la statua di marmo di *Clemente VII,* sopra una base ingrandita. Circa lo stesso tempo è messa a posto la statua di *Francesco I.*

1594 — Fa il modello di legno per la facciata di Santo Stefano a Pisa.

1594, 28 giugno — Gli vien allogato il rilievo della *Trinità* per la facciata di Santa Trinità a Firenze, di cui ha già fornito un modello in terracotta, con l'aiuto di Pietro Bernini (il modello è nel chiostro del vicino convento, ora Istituto Superiore di Magistero). Si obbliga a compiere il lavoro in due anni.

1595, 23 maggio — Si stimano le due statue da parte del Giambologna e di Valerio Cioli per 600 fiorini (LENZI, *Palazzo Vecchio,* Firenze, 1929, p. 272).

1596-1600 — Il Caccini s'impegna a formare istorie per la porta maggiore del Duomo di Pisa. Ne fa cinque: consegna il 12 maggio 1599 il bassorilievo della *Natività della Madonna*; l'8 giugno 1599 l'altro della *Presentazione*; il 17 luglio 1599 quello della *Annunciazione*; il 5 maggio 1600 l'ultimo, dello *Sposalizio.* Oltre le storie, fa diciotto figure: 12 in 12 nicchie, e 6 in 6 cartelle.

1601-4 — Lavora nell'atrio esterno, iniziato durante il 1518 da Antonio Sangallo, nell'area mediana.

1604 — Incomincia la cappella Pucci alla SS. Annunziata, dedicata a San Sebastiano. L'opera sarà compiuta solo dopo la sua morte, nel 1615.

1606 — Trasforma, insieme col Poccetti, la cappella Strozzi in Santa Trinità.

1606 — Ha scolpito il busto di *Andrea del Sarto* all'Annunziata.

1608 — È consacrato l'altare della Reliquia all'Annunziata. I ritratti dei tre Cardinali sono del Silvani. Il Caccini dà il modello in terracotta di due statue da porsi ai lati della pala d'altare, statue che non vi saranno poi collocate, che, anzi, saranno sostituite da due altre del Novelli.

1609 — Un documento avverte che le quattro statue, dei *SS. Pietro, Paolo, Giovanni Battista, Bruno,* che il Caccini si era impegnato ad eseguire per la Certosa di San Martino a Napoli, all'entrata della chiesa, restarono incompiute alla morte dell'artista.

1612, 12 marzo-1613, 17 marzo — Son questi i termini di datazione tra cui si pone la morte del Caccini, sepolto poi in Santa Maria Novella (SOBOTKA, in *Thieme-Becker*). [1]

* * *

Il monumento di *San Giovanni Gualberto* (fig. 661) nella Badìa di Passignano ci mostra la forte struttura dell'artista, nella statua del Santo che drizza la testa come un etrusco sul suo sepolcro. Essa è crudamente segnata nelle rughe della fronte e all'angolo degli occhi, nelle vene gonfie che forman rete sulle mani; ma, nonostante quell'incisività di tratti, quando lo scultore deve tracciar le pieghe, a scavi, a solchi, le illumina, le assottiglia, le fa scorrere dolcemente, per venir meno, poi, a tanta morbidezza, nel raggrupparle, nell'annodarle grossamente. I particolari crudi, la pesantezza della figura, non soffocano la natural forza che regge tutto quel peso, come regge la gran massa di *Francesco I* (fig. 662) a Palazzo Vecchio, dura anch'essa nel disegno delle orbite e degli occhi appuntati, di

[1] Bibliografia: BALDINUCCI, III, p. 495; GUALANDI, II, 1841, 41, III, 1842, 138; BOTTARI-TICOZZI, I, 229; GRÜNWALD, *Munchener Jahrb.*, 1910, V, p. 11 e segg.; E. GALLO, in *Rivista d'Arte*, 1907, p. 77 e segg.; LAPINI, *Diario*, p. 257; *Illustratore fiorentino*, 1913, p. 111; BOCCHI-CINELLI, 1677, 123, 169, 215; CAROCCI, *Dintorni di Firenze*, II, p. 358; DAVIDSON, *Storia di Firenze*, t. 40; VASCELLINI, *Giardino Boboli*, t. 13-17; DEL MIGLIORE, *Firenze, Città nobilissima*, 1684, 346; O. H. GIGLIOLI, in CAROCCI, *Illustratore fiorentino*, N. S., X, 1913, p. 111 e segg.; J. B. SUPINO, in *L'Arte*, 1899, II; L. BECHERUCCI, in *Enciclopedia Italiana*, 1930, VIII, p. 228; L. FUMI, *Il Duomo d'Orvieto*, Roma, 1891, 318; L. TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa, 1898, 245; MARIETTE, *Abecedario*; PINI e MILANESI, *Scrittura di artisti ital.*, vol. III, 241; RICHA, *Nat. stor. delle chiese fior.*, Firenze, 1754-62; MORENI, *Contorni di Firenze*, 1794, IV, 159; A. DE MORRONA, *Pisa illustr.*, 1793, III, 17; *Cicerone*, III/1, 94, 402; VASARI-MILANESI, V, 597; BIADI, *Antiche fabbriche*, Firenze, 1824; TONINI, *Il Santuario della SS. Annunziata*, 1876; PIETRO BOLOGNA, *Artisti Pontremolesi*, 1898; FILANGIERI, *Doc. per la storia, ecc.*, Napoli, V.

taglio metallico, ma alquanto sciolta dalla rigidezza del *San Giovanni Gualberto* nel serpeggiar dei corti capelli e della barba, nelle mani men crude, nel mantello soffice, nell'ammorbidita armatura stampata sulla forma. Son passati quattordici anni dall'una all'altra statua, e tuttavia

Fig. 661 — Passignano, Badia. Caccini: Monumento a *San Giovanni Gualberto*. (Fot. della Soprintendenza all'Arte in Firenze).

ancor poco si muove l'artista nello scolpire in marmo. Come nei due busti, già della collezione Gelli (figg. 663-664), la forza, nell'impronta del giovane dalle labbra sottili e in quella del vecchio assorto, esce anche da crudezze, da materiale particolarismo, ma si sferra vigorosa.

Anche nella *Trinità* della facciata di Santa Trinita il modello (fig. 665), eseguito in parte da Pietro Bernini, con teste di cherubi non dimentichi di quelli di Desiderio da Settignano nella cappella Pazzi, indurisce nel marmo (fig. 666); i putti perdono l'infantile freschezza. Tutto, nella forma del Caccini, impietra.

A sciogliere l'artista ferreo valse il lavoro dei bassorilievi per la porta mediana del Duomo di Pisa. Il primo, *Nascita della Vergine*

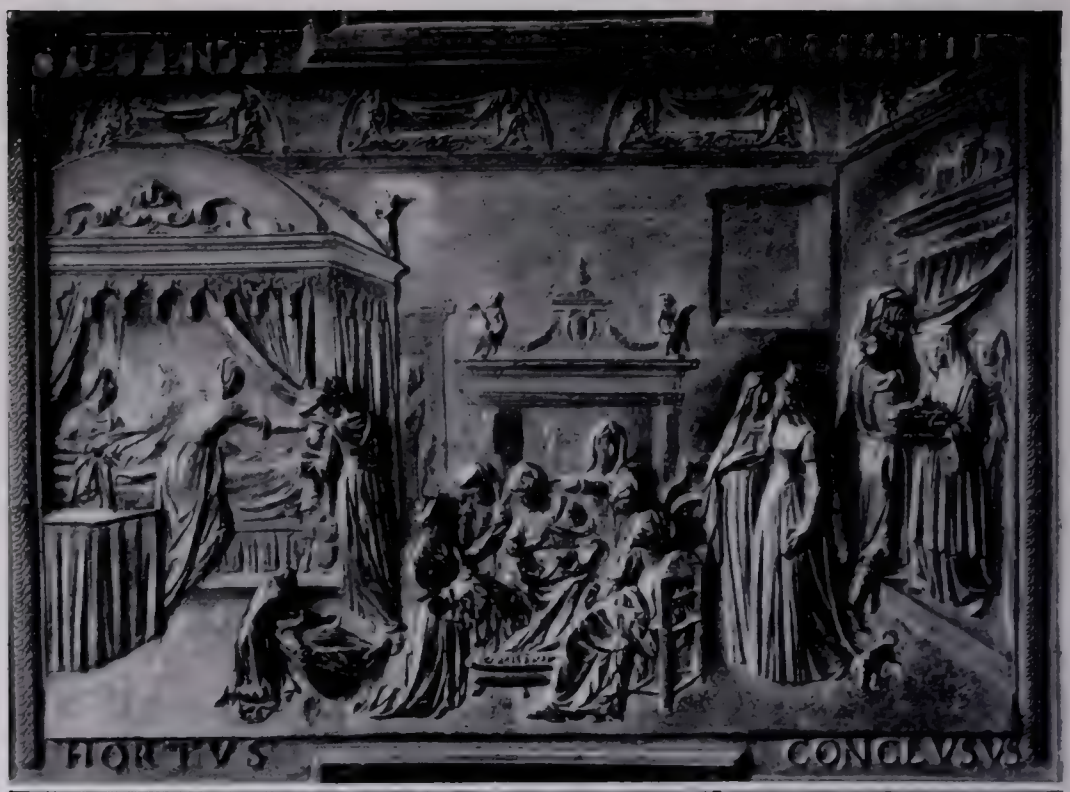
Fig. 662 — Firenze, Palazzo Vecchio. Caccini: *Francesco I.* (Fot. Brogi).

(fig. 667), ispirato a Domenico Ghirlandaio, è duro, con figure a vesti scanalate, come tagliate a liste; il secondo, *Presentazione della Vergine al tempio* (fig. 668), ha le stesse scanalature e simili tagli dei piani più profondi, ma sul davanti i personaggi prendon volume, anche perchè arretrino gli altri e le macchiette più lontane. Nel terzo bassorilievo, dell'*Annunciazione* (fig. 669), l'artista, conquiso dal-

Figg. 663-664 — Firenze, Raccolta Gelli (già). Caccini: Busti.

Fig. 665 — Firenze, Chiostro di Santa Trinita.
Caccini e Pietro Bernini: Modello della rappresentazione della *Trinità*.
(Fot. Brogi).

Fig. 666 — Firenze, Santa Trinita, facciata.
Caccini: *Santa Trinità* in marmo.
(Fot. Alinari).



Figg. 667-668 — Pisa, Duomo, porta mediana.
Caccini: *Nascita della Vergine*, e *Presentazione della Vergine al tempio*.
(Fot. Alinari).

Figg. 669-670 — Pisa, Duomo, porta mediana.
Caccini: *Annunciazione* e *Sposalizio della Vergine.*
(Fot. Alinari).

Fig. 671-672 — Pisa, Duomo, porta a destra della facciata. Caccini: Particolari decorativi. (Fot. Alinari).

l'effetto pittorico, trova delicatezza nella figurina dell'umile Vergine, e nella prospettiva dell'ampio scenario. Più giusto è il digradar dei piani nel quarto bassorilievo, dello *Sposalizio* (fig. 670), ove il Caccini scande con le figure lo spazio, senza ricorrere, come nel secondo bassorilievo, ad arrotondarle nel primo piano. Lo scultore compone

Fig. 673 — Pisa, Duomo, porta mediana. Caccini: Decorazioni. (Fot. Alinari).

un quadro con le sue figure come pilastri spianati dalla prospettiva, dal logorìo pittorico della luce. Per il quinto bassorilievo, dell'*Assunzione*, non avendo trovato la base prospettica, smarrisce, nella parte superiore, il suo equilibrio; ricorda il Rosso e Andrea del Sarto, ma l'effetto pittorico non è raggiunto da quelle figure tra cumuli di nubi opache, e l'esecuzione negletta finisce per togliere al rilievo il valore, la finezza dei due precedenti. Il Caccini intanto ha dovuto, modellando, studiando, sciogliersi dal suo manto metallico. È ricorso anche al Ghirlandaio, a Filippino, al Rosso, ad Andrea del Sarto, che l'hanno aiutato nel ridursi a morbidezza. Oltre i quattro basso-

rilievi, a due a due riuniti nel basso della porta maggiore del Duomo di Pisa, fece diciotto figure, dodici nelle nicchie, e sei nelle cartelle, cioè tutte le figure annicchiate nella porta maggiore e tutte le cartelle con biblici patriarchi (figg. 671-673).

Fig. 674 — Londra, Museo Vittoria e Alberto. Caccini: Testa muliebre. (Per cortesia della Direzione del Museo).

Lavorò anche al restauro di statue antiche, e, quasi a dar prova dell'esperienza acquistata, fece il busto, il frammento di busto del Museo Vittoria e Alberto (figg. 674 e 675), dove lo sfumato delle carni muliebri è delicato, come di lieve penombra, che s'addensi tra le palpebre, nelle nari vibranti, nel labbro superiore, sotto il labbro inferiore. E la capigliatura fiammea s'aggira bipartita, coperta d'un drappo a linee spezzate, che nell'alto si piega ad arco come diadema.

L'esperienza dimostrata nel frammento superbo del Museo

Vittoria e Alberto si ritrova nella *Sant'Agnese* (figg. 676-677), con i capelli condotti al modo stesso, con le carni dolcemente sfumate,

Fig. 675 — Londra, Museo Vittoria e Alberto.
Caccini: Altra veduta della testa suddetta.
(Per cortesia della Direzione del Museo).

con le vesti che per via di solchi, di scavi, variamente ombrata, prende lustri di seta. Il ferreo Giovanni Caccini ha trovato morbidezze, effetti pittorici, mentre nell'*Estate* (figg. 678-680) e nell'*Autunno* (figg. 681-683) sul ponte di Santa Trinita cerca soltanto effetti decorativi: l'*Estate* è una discinta donzella, romanamente grandiosa,

Fig. 676 — Firenze. Caccini: *Sant'Agnese.*
(Fot. Brogi).

con una corona di frutta intorno al capo, da cui s'innalza, a cimiero, un fascio di spiche; un covone di grano porta, la mietitrice. C'è esu-

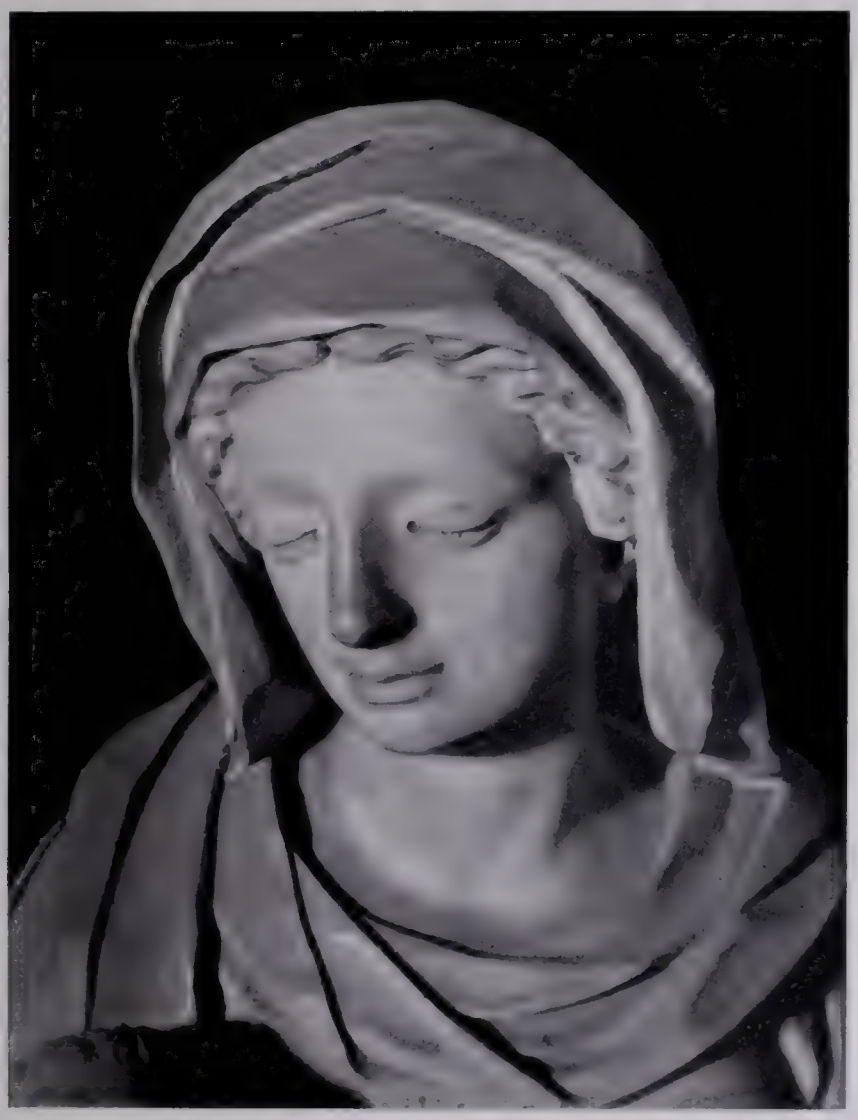


Fig. 677 — Firenze. Caccini: Particolare della *Santa Agnese* suddetta. (Fot. Brogi).

beranza in tutto, nel gran casco di frutta, nel fascione di spiche, nelle vesti ondeggianti. Tanta ricchezza circonda la testa dell'*Estate*, riempie di grappoli d'uva e di mele un cestone di frutta; colma la destra di altri grappoli, e straripa dal cornucopio carico di melagrane, nespole, mele, frangiato di grappoli, come d'enormi pendenti. Le due grandi figure ci mostrano il Caccini con la sua libertà di fare

Figg. 678-679-680 — Firenze, Ponte di Santa Trinita. Caccini: L'*Estate*.
(Fot. Brogi).

Figg. 681-682-683 — Firenze, Ponte di Santa Trinita. Caccini: L'*Autunno*.
(Fot. Alinari la 681, Brogi le 682-683).

e di strafare, senza le durezze originarie, con decorativa opulenza. Come l'*Estate*, egli ha rifatto l'*Autunno* in una figura muliebre ad un crocicchio del Giardino Boboli di Firenze (fig. 684), preludendo al barocco anche per l'audacia di quelle straripanti decorazioni di frutta, e di quei panneggi complicati nel loro sviluppo ampio e mosso, di studiato effetto ornamentale.

Al tempo delle statue del ponte di Santa Trinita appartengono il *San Bartolomeo* e il *San Zanobi* nella cappella Carnesecchi in Santa Maria Maggiore, specialmente il primo con la testa ricciuta e le pieghe ammorbidite, benchè tagliate da forti scuri. Sono del tempo stesso, intorno il 1590, i due angeli con candelabri a Santo Spirito (fig. 685), scarsi di forza, quello a sinistra che non riesce a esprimere il movimento, con capelli a ciuffo come fiamma sulla fronte; quello a destra, che si piega, e par stia per cadere sulle ginocchia, modellato a sfumature nel volto, con palpebre tenere, capelli a volute, come alati. Le vesti e i manti degli angioli hanno contorni infossati e scuri, quasi il loro disegno voglia fortemente esser deciso; e le pieghe s'accartocciano, si scavano, si rompono a zig-zag. Quattro statue di Santi, Pietro, Zanobi, Giovanni Evangelista, Giovanni Battista, eseguite dal Caccini, stanno nell'alto del ciborio, notevole particolarmente il Battista esile, fragile, sotto la bella curva del manto. I due angioli vicini all'altare, eseguiti dal Silvani sul disegno del Caccini, son pesti, ammaccati, senza alcuna di quelle finezze che nel maestro han cominciato a trasparire.

Nel Palazzo detto dei Visacci, nel borgo degli Albizzi, la porta (figg. 686-687) ha, tra il timpano spezzato, entro una cornice ovale, il ritratto di Cosimo I, schematico nel taglio del volto, parato alla classica. È un ritratto freddo, bene composto con studio architettonico entro l'ovato; ma anche il panneggio, a pieghe scodellate per accentuar il contrasto di chiaroscuro, non riesce a dare a quel simulacro la vita pittorica che invece prendon le erme sulla facciata, di qua e di là dalla porta, specialmente quella in cappello, per la mossa di sghembo che acuisce il timbro delle luci sulle costole spezzate delle pieghe, fuor dai tondi avvallamenti d'ombra, tipici del Caccini.

A questo momento appartiene il *Sant'Alessio* (fig. 688) in una nicchia della facciata di Santa Trinita, con lo stesso studio del cappelluccio di feltro rivoltato, e con lo stesso effetto gelido e gessoso

Fig. 684 — Firenze, Giardino Boboli. Caccini: L'*Autunno*.
(Fot. Brogi).

Fig. 685 — Firenze, Santo Spirito. Caccini: Statue nel ciborio.
(Fot. Brogi).

Fig. 686 — Firenze, Borgo degli Albizzi. Caccini: Porta del palazzo dei Visacci. (Fot. Brogi).

Fig. 687 — Firenze, Borgo degli Albizzi.
Caccini: Erme sulla facciata, con le sembianze di Galeno e del filosofo Acciaiuoli.
(Fot. Alinari).

del marmo; ma nella statua, venuto meno l'estro bizzarro delle erme suddette, si sente il vuoto dell'arte, il mal gusto nel colletto come di carta a festoni, nel crocione che pende sul petto, nel volto

Fig. 688 — Firenze, Santa Trinita. Caccini: *Sant'Alessio*, sulla facciata. (Fot. Alinari).

agghindato dalla barba a riccioli. Solo tentativo pittorico è il panneggio con sgusci e scavi come di lamiera ammaccata.

Sempre l'arte del Caccini s'accompagna a quella del Buontalenti, come abbiam veduto sulla facciata di Santa Trinita, e come vediamo nel busto di *Redentore* (fig. 689) disposto con buono studio ar-

chitettonico entro la cartella del palazzo di via de' Cerretani, all'angolo di via della Forca. Quando lo scultore non è sostenuto dal geniale archi-

Fig. 689 — Firenze, Via de' Cerretani, angolo di Via della Forca.
Caccini: Il *Redentore*.
(Fot. Alinari).

tetto, come può vedersi nel primo chiostro dell'Annunziata, nell'ovato che racchiude la sua effige di Andrea del Sarto, non riesce a impostar il busto troppo grande, costretto a fatica entro il vano, collocato sopra un miserrimo plinto. Mal tagliato e floscio, quel busto non rappresenta certo un omaggio al celebre pittore nel teatro della sua gloria.

## 3.

# PIETRO FRANCAVILLA O FRANQUEVILLE

1553, circa — Nascita a Cambrai (ARTÙ lo fa nascere a Valenciennes, nel 1548).

1564 — Va a Parigi, sedicenne, e vi soggiorna per due anni.

1566 — Va ad Innsbruck, e vi dimora sei anni.

1572 — Si conduce a Roma e a Firenze, ove si presenta a Giambologna con raccomandazione dell'Arciduca Ferdinando I.

1574 — Giambologna lo presenta all'abbate Antonio Bracci, che l'incarica d'eseguire per la sua villa di Rovezzano statue raffiguranti il *Sole*, la *Luna*, *Cerere*, *Bacco*, *Flora*, *Zeffiro*, *Pomona*, *Vertunno*, *Pan* e *Siringa*, *Natura*, *Proteo*, *Venere con un Satirino*.

1575-1585 — Lavora a San Francesco di Castelletto a Genova, nella cappella Grimaldi, collaboratore di Giambologna. Sorvegli ı l'esecuzione di sei statue in marmo, raffigu anti i quattro *Evangelisti*, *Sant'Ambrogio* e *Santo Stefano*, in gran parte da lui modellate.

1586 — Eseguisce le statue di *Giove* e *Giunone* per il palazzo Grimaldi. A San Marco di Firenze, colloca sei statue eseguite sui cartoni del maestro: *San Giovanni Battista*, *San Domenico*, *San Tommaso d'Aquino*, *Sant'Antonio*, *San Filippo*, *Sant'Edoardo*.

1596, circa — Lavora quattro storie, tre della Passione e una della Resurrezione, per il Santo Sepolcro.

1601, 17 luglio — Presenta il bassorilievo del *Battesimo di Gesù* per la porta del Duomo di Pisa, laterale a sinistra verso il Camposanto.

1601, 21 luglio — Presenta per la porta a destra, dalla parte dell'Ospedale, il bassorilievo di *Cristo che cade sotto la croce*.

1601, 10 novembre — Ha compiuto il bassorilievo dell'*Arresto di Cristo* per la porta suddetta.

1601 — Ha compiuto l'altro bassorilievo della *Visitazione* per la porta mediana.

Figg. 690-691-692 — Genova, Palazzo dell'Università. Francavilla: *La Forza*, *La Giustizia*, *La Fede*.
(Fot. Alinari).

Figg. 693-694 — Genova, Palazzo dell'Università.
Francavilla: Putti in bronzo già ornamento della cappella Grimaldi.
(Fot. Brogi e Alinari).

1604 — Si stabilisce a Parigi, chiamatovi da Girolamo Gondi, e lavora alla decorazione dello zoccolo per la statua d'*Enrico IV*, cominciata da Giambologna e terminata dal Tacca.

1615, 25 agosto — Muore a Parigi.[1]

* * *

La collaborazione data da Pietro Francavilla a Giambologna, in San Francesco di Castelletto a Genova, nella Cappella Grimaldi, si distingue chiaramente, prendendo a punto di confronto la più bella fra tutte le statue: la *Carità*. A questa si avvicinano la *Scienza* e la *Speranza*, nelle capigliature ornate, come da foglie, da corridietro traforati, da eleganti girali; nelle carni levigate, trasparenti; nelle vesti che si stringono alle forme, scavate, ove s'aggroppano, da addentramenti ovoidali. Le altre tre statue, della *Fede*, della *Giustizia*, della *Forza* (figg. 690-692), hanno teste affini, con espressione fissa, assorta, senza la mobilità, la spiritualità delle tre indicate, del Giambologna. Tutto, in esse, è meno fine e meno elegante, tutto stampato e grosso. Così i putti in bronzo che adornavano la cappella Grimaldi (figg. 693-696), ora nel palazzo dell'Università genovese, lascian vedere, in quei nudi tirati a lustro, in quelle capigliature d'erbe intrecciate, opera men viva di quella del Giambologna nei putti del R. Museo Nazionale di Firenze, destinati a decorazione di fonte (fig. 697). I bassorilievi della *Passione* (figg. 698-701), tranne parte della scena raffigurante *Cristo caduto sotto la croce* (fig. ant. 658), dove il Francavilla riuscì a meglio tradurre i disegni o gli abbozzi del maestro, son tutti di lui, interprete attento, studioso, ma scarso di vita.

Quando poi ornò la cappella di Sant'Antonino, nelle due sezioni d'arco spezzato del frontispizio, pose due putti, fratelli agli altri di Genova, e, nelle nicchie, statue, tra le quali è l'apostolo *San Filippo* (fig. 702), grandiosa figura, che assume il tipo a Giambologna stesso consueto, per la vicinanza, e forse per l'intervento, del maestro. Là altre statue (figg. 703-707) sono immagini vuote, come di stucco, ad

[1] Bibliografia: *Gazette d. b. a.*, XLIII, 1906, I, 226, 233 e segg.; *Nouvelles Archives de l'art français*, 1876, pp. 225-226; *Misc. stor. letteraria dedicata* a *Fr. Mariotti*, Pisa, 1907, pp. 63-65; Bocchi-Cinelli, 396; St. Lami, *Dict. des sculpteurs de l'école française du moyen âge au règne de Louis XIV*, I, Parigi, 1898; H. Rousson, *La sculpture au XVII et XVIII siècles*, Bruxelles, 1911, p. 121.

Figg. 695-696 — Genova, Palazzo dell'Università.
Francavilla: Putti in bronzo già ornamento della cappella Grimaldi.
(Fot. Brogi e Alinari).

Fig. 697 — Firenze, Museo Nazionale. Giambologna: Putto a decorazione di fonte. (Fot. Alinari).

Figg. 698-699 — Genova, Palazzo dell'Università.
Giambologna e Francavilla: *Cristo dinanzi a Caifa, Cristo coronato di spine,* bassorilievo.
(Fot. Alinari).

Figg. 700-701 — Genova, Palazzo dell'Università.
Giambologna e Francavilla: *Cristo rimandato da Pilato, Cristo mostrato al popolo*, bassorilievo.
(Fot. Alinari).

Figg. 702-703-704 — Firenze, San Marco, Cappella di Sant'Antonino. Francavilla: Statue di Santi.
(Fot. Alinari).

eccezione di quella di *Sant'Antonio abate*, che ha una affinità, causale forse, con la statua del Vittoria.

Anche nei bassorilievi con fatti della vita di Sant'Antonino, il Francavilla ebbe parte, specie nella *Vestizione del Santo* (fig. 708) e nella *Guarigione dello storpio* (fig. 709), dove le figure son meno incise, minori le distanze.

Sempre nei bassorilievi, anche in quelli per Gerusalemme, le figure del Francavilla son più tondeggianti, hanno maggior volume che non abbiano quelle del Giambologna, più tirato, più inciso. *La croce di Cristo innalzata sul Golgota* (fig. 710) sembra battuta a sbalzo con arte sopraffina. Così la *Crocifissione* e la *Deposizione dalla Croce* e la *Resurrezione* (figg. 711-713). Questa mostra la differenza essenziale tra il Francavilla e il suo maestro: quegli cerca non solo il volume, ma il movimento; e lo scoppio di terrore delle guardie al vedere Cristo nella celeste orifiamma, mentre gli alberi si torcono al soffio dell'uragano, è espresso in maniera nuova e viva dallo scultore di Cambrai. Tale modo di modellar i bassorilievi si vede anche nel *Battesimo di Cristo* (fig. 714), nella figura di *Gesù caduto sotto la croce* (fig. 715), nell'*Arresto del Redentore* (fig. 716), per le porte laterali della cattedrale pisana. Nel bassorilievo della *Visitazione* (fig. 717) sulla porta mediana il Francavilla pose maggiore studio e dispiegò una notevole abilità, ma tutte le atone figure sono in posa; e lo studio degli atteggiamenti, della disposizione delle mani, del piegar di braccia e gambe, è sempre grande nel Francavilla, e, potrebbe dirsi, il fine maggiore dell'artista. L'amor dell'equilibrio, appreso da Giambologna, è applicato a tutti quegli accuratissimi manichini, e si può vedere come alla figura che segue Maria, alla nobile ancella, fulcro della composizione, si coordinino tutte le altre di qua e di là, e, in primo piano, il contadinello a destra col sacco sulle spalle chino al suolo corrisponda con l'altro a sinistra che tiene il cesto delle frutta e la lepre legata al bastone. Tanto calcolo degli atti, tanta accuratezza di ricerche dispositive, deriva, sì, dal Giambologna, ma lo studio è senz'anima.

Nella chiesa dell'Annunziata, nella cappella del Giambologna, modellando la *Vita contemplativa* (fig. 718), ebbe presente la *Speranza* del maestro a Genova, ma per volere esprimer troppo col braccio destro sollevato e la testa riversa sul lungo collo cilindrico,

Figg. 705-706-707 — Firenze, San Marco, Cappella di Sant'Antonino. Francavilla: Statue di Santi.
(Fot. Alinari).

Figg. 708-709 — Firenze, San Marco. Francavilla: *Vestizione del Santo* e *Guarigione dello storpio.*
(Fot. Alinari).

Fig. 710 — Gerusalemme, Santo Sepolcro. Francavilla: *L'innalzamento della Croce.*

Fig. 711 — Gerusalemme, Santo Sepolcro. Francavilla: *La Crocefissione.*

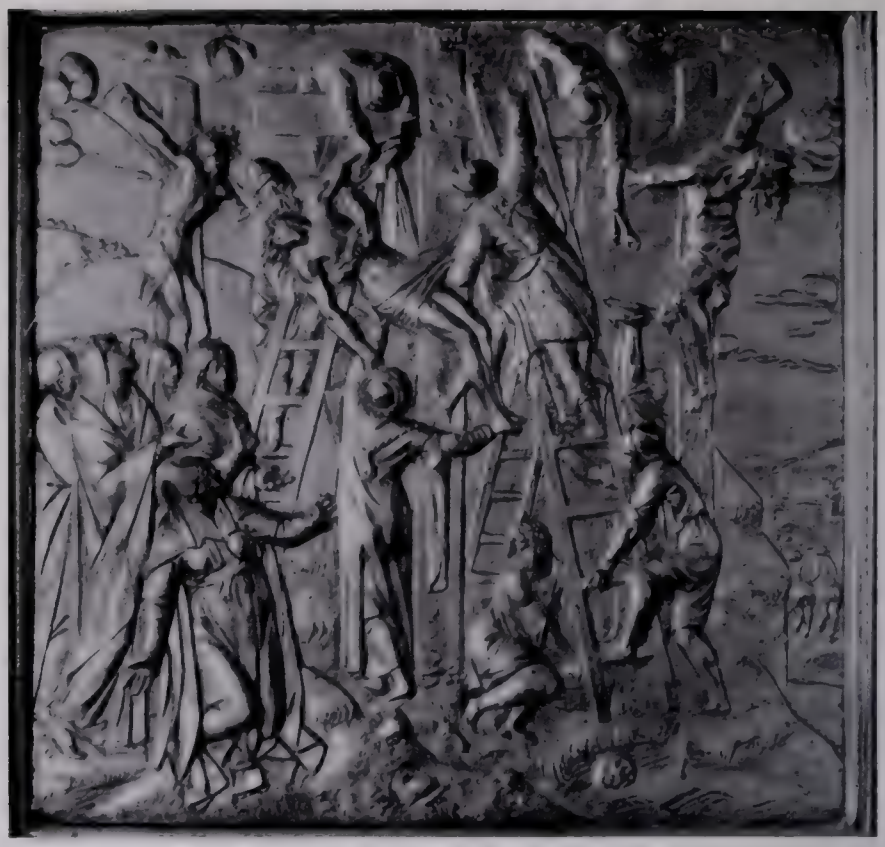


Fig. 712 — Gerusalemme, Santo Sepolcro. Francavilla: *La Deposizione.*

Fig. 713 — Gerusalemme, Santo Sepolcro. Francavilla: *La Resurrezione.*

non riuscì a far dir molto al suo macchinone, e figurando la *Vita attiva* (fig. 719) in una vecchia ancella con un mesci-acqua, un bacile e una colonnetta lasciò troppo sentire lo sforzo nei simboli impropri a indicare l'attività.

Fig. 714 — Pisa, Cattedrale (porta laterale). Francavilla: *Il Battesimo di Gesù.* (Fot. Orsolini).

Nella cappella Niccolini in Santa Croce (fig. 720), il Francavilla s'ispirò al *Mosè* di Michelangelo per la statua d'*Aronne* (fig. 721), della quale si ha il modello nel R. Museo Nazionale (fig. 722), largo, grandioso, che nel marmo vien come svelato, così da dare a ogni accenno d'ornamenti forza di neri, di scuri; e da spezzare, cincischiare, moltiplicare, i piani. S'attenne ancor più al *Mosè* di Michelangelo nella statua omonima della cappella Niccolini (fig. 723).

Anche di questa si ha, nel Museo Nazionale di Firenze (fig. 724), il modello, che perde quel po' di forza per troppo lavoro d'agghinda-

Fig. 715 — Pisa, Cattedrale (porta laterale). Francavilla: *Cristo caduto sotto la croce.* (Fot. Orsolini).

mento, di pomiciatura, di spezzatura d'ogni largo piano. Finalmente, il *Crocefisso* dell'Annunziata (fig. anteriore 648), sottratto ai tormenti, nudo intatto, non penetrato da dolorose sofferenze, dormiente sulla croce, è opera che si dovrà pure attribuire al Francavilla.

Alle macchinose sculture di Santa Croce corrisponde il *San*

Fig. 716 — Pisa, Cattedrale (porta laterale). Francavilla: *Arresto del Redentore.* (Fot. Orsolini).

*Matteo apostolo,* nel Museo dell'Opera d'Orvieto (fig. 725), gigante studiato nel suo atteggiamento di tener il manto aggroppato sulla spalla, e, fra le dita aperte della destra, il libro degli Evangeli. Questa figura enorme e le altre statue piantate in posa son superate dalla *Primavera* sul ponte di Santa Trinita a Firenze (figg. 726-728), statua grandiosa di fioraia, che sembra uscita dal giardino di Boboli, e,

Fig. 717. Pisa, Cattedrale (porta mediana). Francavilla: *La Visitazione.*
(Fot. Alinari).

Figg. 718-719 — Firenze, Annunziata. Francavilla: *Vita contemplativa* e *Vita attiva*. (Fot. Brogi).

ispirata dalla *Carità* di Giambologna in Genova, carica di fiori e di vestimenta, guarda all'Arno che scorre sotto il ponte fiorentino.

Ma il Francavilla, se esce dallo studio dei modelli di Giambologna, diventa un tornitore, uno scultore che vuol dar campioni di beltà, di corpi misurati, lisciati, ornati, di nudi puliti, come inguantati, esempio il *Mercurio* a Palazzo Pitti (fig. 729), con la testa d'Argo sotto il piede destro alato, e il *Davide* presso la testa di Golia (fig. 730), nel Museo del Louvre. Davide incoronato riposa stanco; l'alipede

Mercurio può correre, volare, tutto dolcezza, non mettersi a caccia di mostri. L'accademismo distrugge la vita, e perfino il segno del trionfo, la corona d'alloro a Davide, sembra messa per gioco sul capo dell'eroe.

Quando lo scultore fu costretto a smettere d'elaborare i suoi

Fig. 720 — Firenze, Santa Croce. Francavilla: Decorazione della Cappella Niccolini. (Fot. Alinari).

campioni di beltà per far statue di duchi, di *Ferdinando de' Medici* (fig. 731) ad Arezzo (1595), di *Cosimo I* (fig. 732) a Pisa in piazza de' Cavalieri, e di *Ferdinando de' Medici supplicato dalla Carità* (fig. 733), a Pisa stessa, le misure si perdettero, gli atteggiamenti mostrarono l'imbarazzo dell'artefice, il peso delle figurone calcate sulle basi fu enorme. Quando poi a Ferdinando I s'attaccò quella virago della *Carità*, il gruppo pesò cubiti senza fine.

Cosimo I de' Medici pianta il piede destro sopra un delfino,

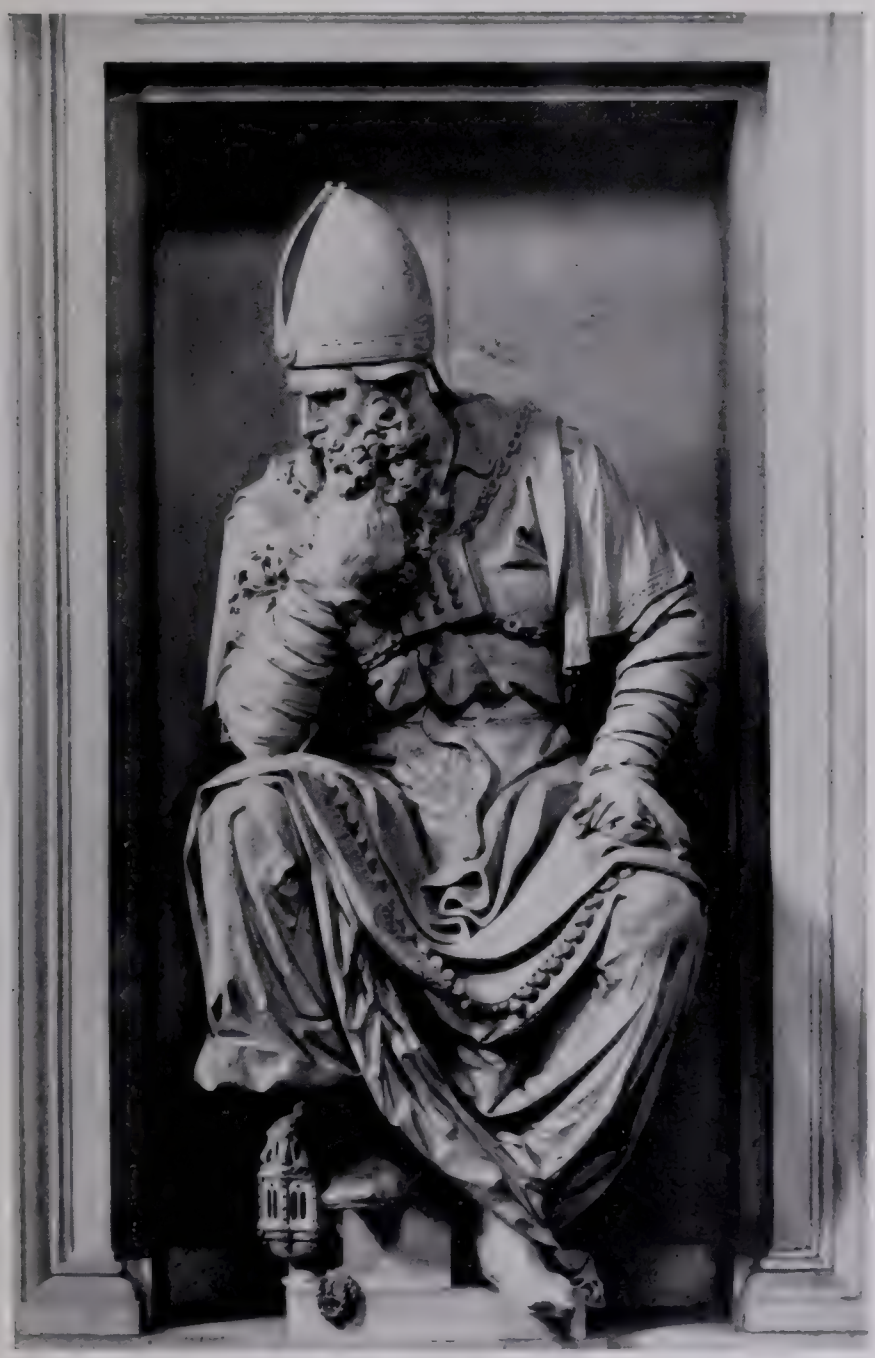


Fig. 721 — Firenze, Santa Croce. Francavilla: *Aronne.*
(Fot. Brogi).

come il *Nettuno* di Giambologna, per servirsi di uno sgabelletto, mentre il manto cadente del granduca gli fa da pilastro, da trave per reggere tanta possanza, tanto pondo del principe in armi, col toson

Fig. 722 — Firenze, Museo Nazionale.
Francavilla: Modello per la figura di *Aronne* suddetto.
(Fot. Alinari).

Fig. 723 — Firenze, Santa Croce. Francavilla: *Mosè*.
(Fot. Brogi).

d'oro e con lo stellone in petto. Non serviva più bene la tornitura accademica per rendere un ritratto, un carattere, un'eccellenza; e l'artista si fece di piombo.

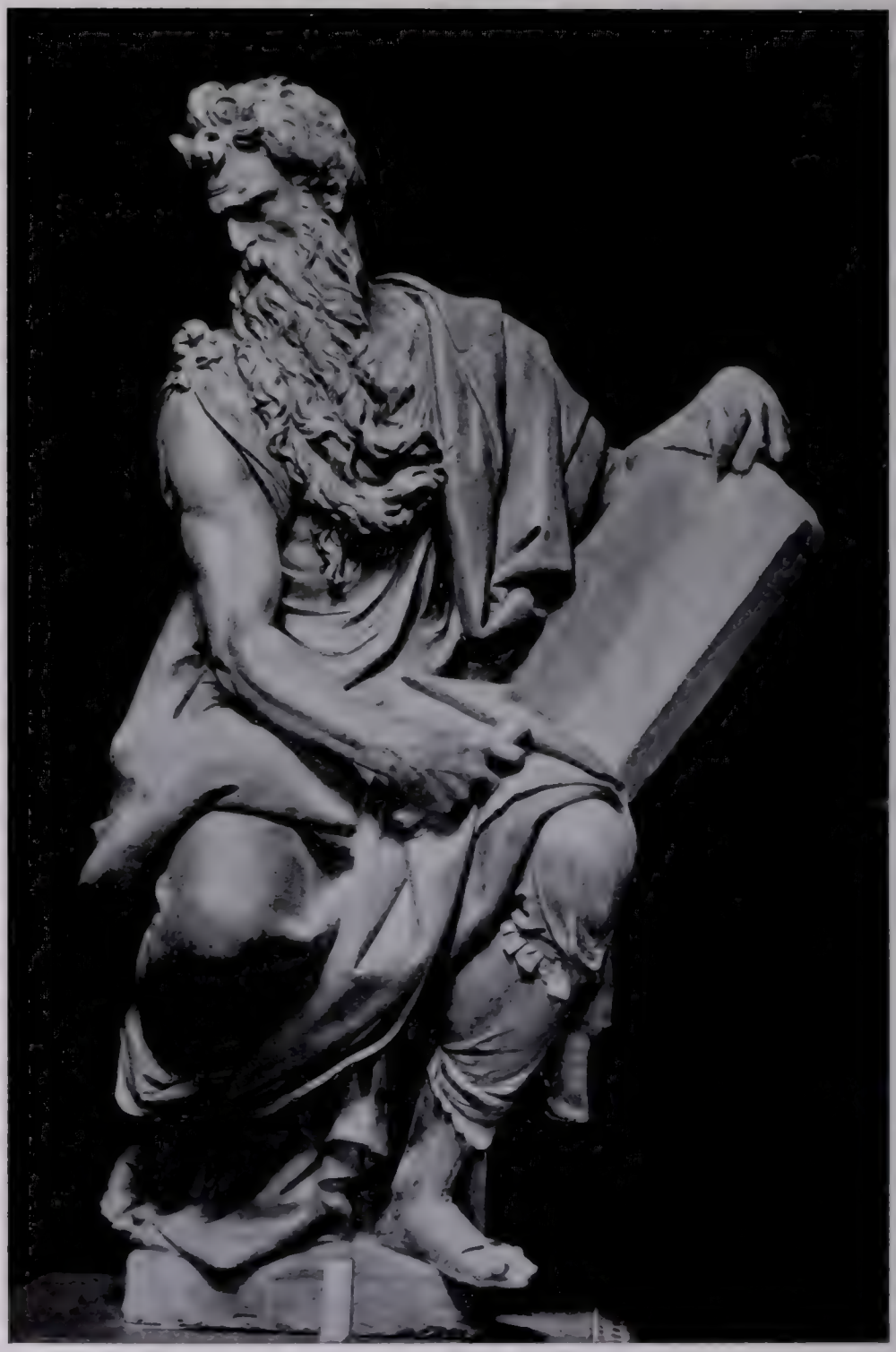


Fig. 724 — Firenze, Museo Nazionale. Francavilla: Modello del *Mosè* suddetto. (Fot. Alinari).

Fig. 725 — Orvieto, Museo dell'Opera. Francavilla: *San Matteo.*
(Fot. Alinari).

Figg. 726-727-728 — Firenze, Ponte a Santa Trinita. Francavilla: *La Primavera*.
(Fot. Brogi le 726 e 728, Alinari la 727).

Fig. 729 — Firenze, Palazzo Pitti. Francavilla: *Mercurio.*
(Fot. Brogi).

Fig. 730 — Parigi, Museo del Louvre. Francavilla: *Davide.*
(Ist. degli Archivi fot. nazionali).

Nell'ornamento di prigioni allo zoccolo della statua di *Enrico IV* (figg. 734-735), più tardo, tutti, vecchi e giovani, fanno la loro parte nel finale della commedia rappresentata in pubblico dalla scultura

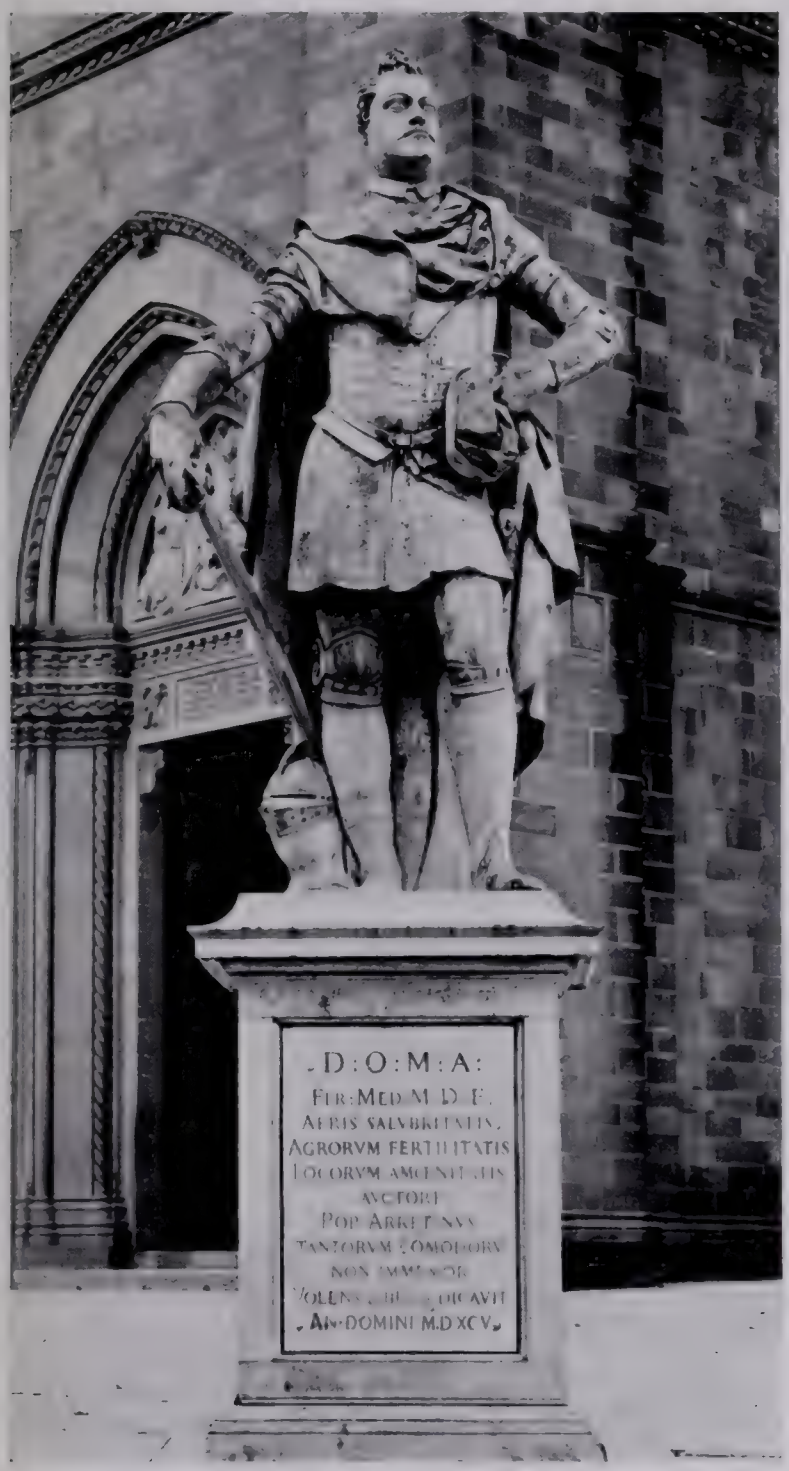



Fig. 731 — Arezzo, Piazza del Duomo. Francavilla: *Ferdinando de' Medici.* (Fot. Brogi).

Fig. 732 — Pisa, Piazza de' Cavalieri. Francavilla: *Cosimo I.*
(Fot. Brogi).

Fig. 733 — Pisa, Piazza de' Cavalieri. Francavilla: *Ferdinando I.*
(Fot. Brogi).

Figg. 734-735 — Parigi, Museo del Louvre. Francavilla: *Prigioni della base per la statua di Enrico IV.*
(Arch. photographiques).

con la fabbrica del grande trofeo. Un vecchio con la barba a manipoli serpeggianti, con un cespo di riccioli sul capo, si presenta come un mascherone da fontana; un giovane etebo sembra piantato là per

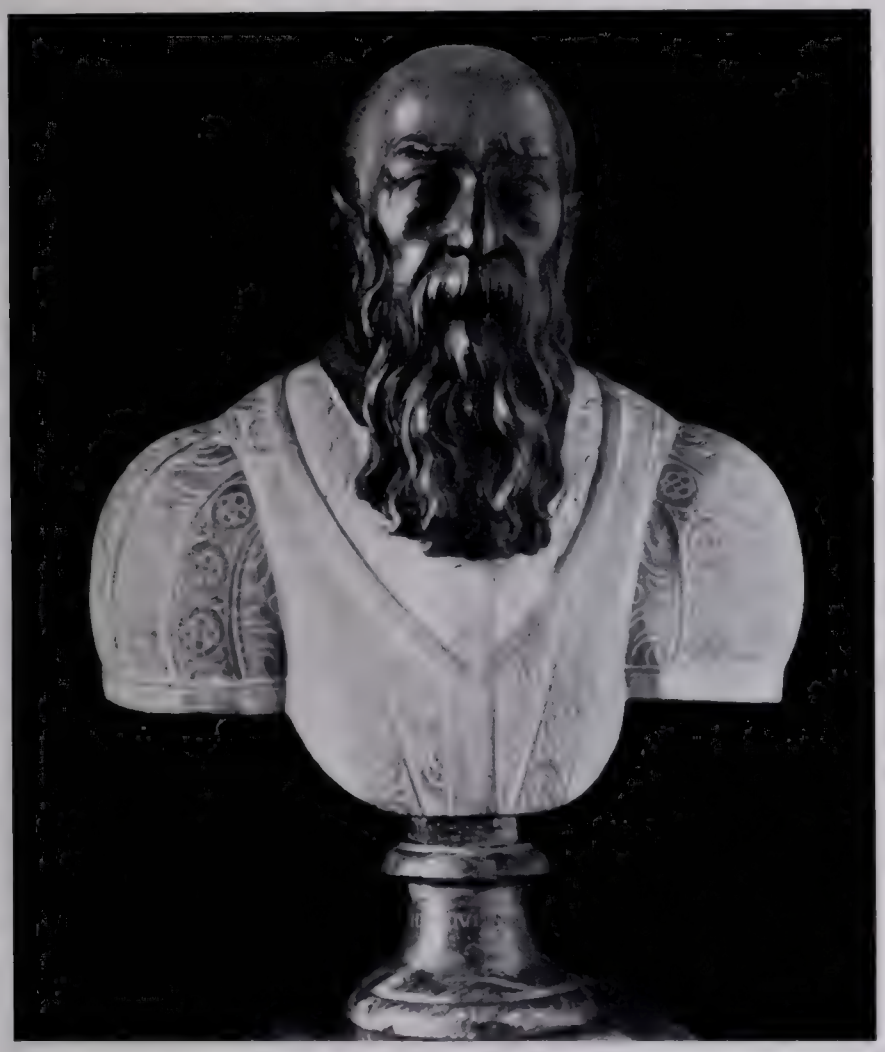


Fig. 736 — Parigi, Museo del Louvre. Francavilla: *Busto di Giambologna.* (Fot. Giraudon).

burla; e gli sta di contro un uomo che guarda incantato, mentre dietro al mascherone par che mandi un improperio quel galantuomo con le mani legate dietro al dorso. Quando il Tacca fece gli schiavi del monumento livornese rappresentò al vivo la forza oppressa e ribelle; il Francavilla, ornando lo zoccolo del monumento di *Enrico IV*, fece quattro prigioni messi a X, con i corpi lustri, i volti insignifi-

canti, tra le armature, gli elmi piumati, i pezzi di cannone: semplici arnesi anch'essi da guerra.

L'accademia ridusse così atone le sculture del Francavilla, ferme, immote. Elaborate, studiate sull'esempio di Giambologna, restano tuttavia come di stucco. Quando ritrasse il suo maestro, ne incassò la testa di bronzo in un busto di marmo, che par di cartone (fig. 736). Avrebbe voluto dire di più di lui, e disse tanto di meno, nonostante i suoi ornati e la moltiplicazione delle pieghe. Quando si avvicinò al Giambologna, creò con la esuberante *Primavera* sul ponte di Santa Trinita il suo capolavoro.

## 4.

# PIETRO TACCA

1577, 6 settembre — Nasce a Carrara.

1601 — Chiamato Francavilla in Francia, il Tacca gli succedette nel favore di Giambologna.

1603-1608 — Aiuta Giambologna nell'esecuzione della statua equestre di *Ferdinando I.*

1605, 4 settembre — Nel testamento, Giambologna lascia « a Pietro del Tacca da Carrara, suo allevato », l'abitazione « per sé et per una serva solamente ».

1608 — Giambologna nomina Pietro Tacca tutore del nipote Dionigi Seneca di Douai nel suo testamento di questa data.

1608, 22 gennaio — Si dichiara, in una lettera al segretario del Granduca, pronto a servire la Corte, « sia nella testa del sig. Cav. Gio. Bologna, come in ogni altra cosa ».

1608-1611 — Lavora intorno alla statua di *Enrico IV*, statua che arrivò a Parigi nel 1614. Era stata allogata e cominciata da Giambologna.

1609 — Ottiene il diploma di statuario di corte.

1610-1614 — Lavora alla statua equestre di *Filippo III* di Spagna.

1612, 12 agosto — Attende ai modelli delle *Forze d'Ercole* per il Granduca.

1615 — Riceve l'incarico dei *Quattro Mori* di Livorno, il cui studio gli era stato affidato sin dal 1607.

1616 — Il Granduca gli decreta la cittadinanza fiorentina e lo elegge membro del Consiglio dei Dugento.

1616 — Compie la statua di *Filippo III.*

1619, 5 giugno — Il Duca di Savoia ordina a Pietro Tacca un modello per una statua equestre.

1620 — Comincia a lavorare ai *Quattro Mori.*

1621, 11 marzo — Riceve l'incarico, poi non eseguito, di rifare la statua del Granduca Ferdinando, scolpita dal Bandini.

1621, 5 ottobre — Il Duca di Savoia prega il Tacca di recarsi a Torino per eseguire sul posto la statua.[1]

* * *

Nel 1599 era compiuto il monumento di *Ferdinando I* nella piazza della Darsena a Livorno (fig. 737), che il Tacca avrebbe voluto elevare fra i trofei, con aquile ai piedi del sovrano, con gli schiavi legati al piedistallo (fig. 738) piantato sopra una più larga base, come conca di fontana; ma tutto parve semplificarsi, irrigidirsi, tutto quel moto di linee, quella vivezza dei suoni di gloria, tutto s'acquetò, e solo, legati al piedistallo su cui s'innalza la statua di Ferdinando I, ultima fatica di Giovanni dall'Opera, stettero i quattro schiavi del Tacca, a contrastare con la loro forza atletica a quel silenzio dell'architettura. Usciti dal porto, incatenati là con le braccia dietro al dorso, puntan le gambe, come se volessero svincolarsi da quella stretta. Là dove la forza vien meno, per la statua freddamente composta, per le membrature architettoniche tirate e lisce, par che gli schiavi scrollino quella calma. Era divenuta moda di attaccar schiavi ai monumenti come in antico ai carri del trionfatore, ma nè lo schiavo nel Museo del Prado, attribuito a Pompeo Leoni, nè gli altri che erano avvinghiati alla base del monumento di Enrico IV a Parigi, hanno la forza, la schiettezza, la passione di quei quattro tormentati e ribelli, di quella forza bruta contro il biancore della tirannide granducale.

---

[1] Bibliografia: BALDINUCCI, *Le Vite*, II, III, IV, V; SFORZA, *Un episodio sconosciuto di P. Tacca*, in *Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le prov. Modenesi*, Modena, 1870; K. JUSTI, *Die Reiterstatue Philipps IV in Madrid von P. T.*, in *Zeitschrift f. bild. K.*, 1883; IDEM, *Die Reiterstatue Karl Emanuel von Savoyen aus der Löwenburg bei Kassel*, in *Zeitschr. f. bild. K.*, 1886, pp. 115-119; COURAJOD, *Le buste de Jean de Boulogne par P. T. au Louvre*, in *Gazette des B. A.*, XXXII, 1885, pp. 354-356; C. PASINI, *Relazione al sindaco di Livorno sul restauro dei Quattro Mori, opera del Tacca*, in *Arte e Storia*, 1888, p. 235; BURKEL, *Zur Frage des Crocefisso in Santo Spirito, in Zeitschr. f. b. K.*, 1904, p. 297; L. MUSSI, *Gli artisti italiani a Pisa nel '600*, in *Vita d'Arte*, IX, 1912, p. 83-84; HEIL, *An italian equestrian statuette*, in *Bulletin of the Detroit Institut of Arts*, XI, 1929-1930, p. 45; IDEM, in *idem*, 1935, p. 34; E. S. BIANCHI, *Note e documenti su Pietro e Ferdinando Tacca*, in *Rivista d'Arte*, 1931, p. 133; BIADI, *Fabbriche non terminate*, 1824, p. 234; *Arch. Español*, I, 1925, pag. 117 e segg.; ZOLFANELLI, *La Lunigiana*, Firenze, 1870, p. 82 e segg.; JULIUS v. SCHLOSSER, in *Jahrb. d. Kstsamml. d. allerh. Kaiserh.*, XXXI, 1913, p. 121; *Art Journal*, 1905, p. 149 e segg.; MORENI, *Contorni di Firenze*, 1794, V, p. 30; RICHA, VIII, 40, 50; BOCCHI-CINELLI, 1677, 217, 415, 445; HAINHOFER, *Briefe*, 1864, 102, 112, 118; *Art Journal*, 1905, 149 e segg.; MANNI, *Addizione alle vite di M. A. B. e Pietro Tacca*, Firenze, 1799; THODE, M. A., II, 297; *Gazette d. B. A.*, XVIII, 1906, I, 236; MÜNTZ, *Les archives des Arts*, 1890, p. 79 e segg.; E. LEWY, *P. T.*, Köln, 1929.

Fig. 737 — Livorno, Piazza della Darsena.
Pietro Tacca: Base del monumento a *Ferdinando I.*
(Fot. Alinari).

Tale piglio ardito e schietto prende anche il monumento di *Ferdinando I* (fig. anteriore 660), ove il Tacca assistette Giambologna, collaborò con lui. Quando si paragoni quella figura di cavaliere, che punta sulla coscia il bastone del comando, imperiosa e forte, con l'altra, che pur la ritrae, sul monumento livornese, sentiamo quanta

Fig. 738 — Livorno, Piazza della Darsena. Pietro Tacca: Particolare della base suddetta. (Fot. Alinari).

vita sia nella statua di fronte all'Annunziata e all'Ospedale degli Innocenti. Il Tacca si è svestito degli attillati abiti accademici, e più d'ogni altro seguace aderisce allo spirito di Giambologna nel grottesco delle fontane, di cui abbiamo, nella piazza stessa dell'Annunziata, un saggio (figg. 739-741) stravagante di enormi pesci che prendon braccia umane, ale di reste spinose, creste dentate sul capo, conchiglie a spira per orecchie e a ventaglio per baffi, code di serpe che s'attorcigliano e collegano i mostri. Anche le vasche sembran fatte di strani pesci crestuti, con pinne acute lanceolate, di esseri vi-

Fig. 739 — Firenze, Piazza dell'Annunziata. Pietro Tacca: *Fontana*.
(Fot. Alinari).

Fig. 740 — Firenze, Piazza dell'Annunziata.
Pietro Tacca: Particolare della fonte suddetta.
(Fot. Alinari).

scidi, viventi, usciti dai fondi marini, rivolti ai due che versan nelle loro cavità acque ricadenti nella vasca inferiore. Quanto è superata la fonte del Francavilla in piazza dei Cavalieri a Pisa! Qui il gnomo deformato della fonte pisana si trasforma negli esseri fantastici, nati tra le alghe, scimmie marine; e qui tutto si move, tutto vive nel refrigerio delle acque. La fantasia del Tacca arriva anche all'invenzione di una figura per ornamento di fonte (fig. 742), con braccia squamose, testa di cane, gambe aperte al nuoto, foggiate a

Fig. 741 — Firenze, Piazza dell'Annunziata.
Pietro Tacca: Altro particolare della fonte suddetta.
(Fot. Alinari).

Fig. 742 — Firenze, Museo Nazionale. Pietro Tacca: Ornamento di fontana. (Fot. Alinari).

membrana. Il barocco si fa strada con le stramberie e il grottesco. Anche il particolare della *Vasca dell'Isolotto*, attribuita alla scuola di Giambologna, può appartenere al Tacca (fig. 743), con quella testa anguicrinita e le braccia terminate da penne ad arco e la vasca molle viscida come mollusco, sorretta da un mostro marino attorcigliato. Giambologna gli suggerì quelle bizzarrie col suo *Diavolino* (fig. 744) a palazzo Vecchio nel Quartiere degli Elementi; ed esempi maggiori gli diede del suo genio nordico nel falco, nel tacchino e negli altri animali. Il Tacca, per aderire al maestro, fece la fonte

Fig. 743 — Firenze, Giardino Boboli. Pietro Tacca: Vasca dell'Isolotto. (Fot. Brogi).

detta del *Porcellino* nella loggia di mercato nuovo (fig. 745), col grande cinghiale dalle fauci carnose, i piccoli occhi obliqui, le folte setole. È un portento d'imitazione dal vero quella fiera che pianta le zampe sul suolo sparso di frondi.

Pietro Tacca lavorò anche per la cappella di Giambologna nella chiesa della SS. Annunziata. Nei due angioli entro nicchie (figg. 746-747) c'è una notevole scioltezza, ma la facilità va a danno della forza; e così l'angiolo triste che chiude le mani in atto di preghiera appar distratto; l'altro, con le braccia conserte al petto e la testa a riccio-

Fig. 744 — Firenze, Palazzo Vecchio, Quartiere degli Elementi.
Giambologna: *Il Diavolino.*
(Fot. Alinari).

loni, ha gli occhi gravi, bovini, la bocca aperta, insignificante. La stessa mano del Tacca si riconosce nei due *Apostoli* (figg. 748-749), l'uno che legge nel libro aperto, l'altro con il volume chiuso sulla sinistra. Tutte queste statue di stucco sono improvvisate: ricca la chioma; la veste, a pieghe diritte sul cinto, stirata sulla gamba sinistra, moltiplicata in pieghe falcate a destra delle figure. Ma nonostante la facilità, la rapidità del fare, esse hanno poco sapore.

Nell'altar maggiore della chiesa di Santa Umiltà a Pistoia (fig. 750), quantunque il marmo sostituisca lo stucco, gli Angioli reggicandelieri seduti sulla balaustra dell'altare (figg. 751-752) o sulle volute dell'alto (fig. 753) sono sempre sotto la scorza della materia, non sembrano sprigionarsene con lo spirito. Solo i due che

Fig. 745 — Firenze, Mercato Nuovo. Pietro Tacca: Fonte detta del *Porcellino*. (Fot. Brogi).

seggono in alto si fanno notare per i musetti birichini contenti di trionfar là sulle ruote delle volute. Ma nella grandiosità architettonica dell'altare si perde la vivezza del Tacca, il suo amore per la baldanza del carattere. E quando fece per la sagrestia medicea a San Lorenzo le due statue di *Ferdinando I* (1609) e di *Cosimo II* (figg. 754-755), il compito di appararle d'indumenti regali in broccato e in ermellino, di corone ingioiellate col giglio di Firenze tra le punte, di scettro gigliato, tolse spontaneità allo scultore, benchè le statue fossero da lui gettate in bronzo. Dovevano conformarsi alla deco-

Figg. 746-747 — Firenze, Annunziata, Cappella Giambologna. Pietro Tacca: *Angioli*. (Fot. Brogi).

razione delle nicchie e delle pareti, dei sepolcri sottostanti, dove i marmi più rari nelle fasce, in ovati, in rettangoli, in ottagoni, e nei vasi a commesso nello zoccolo, significavano l'opulenza, il fasto, la grandezza anche nella cappella mortuaria. Qualcosa c'è, nelle teste dei due personaggi, di un po' alla mano, che sembra rompere tutta

Figg. 748-749 — Firenze, Annunziata, Cappella Giambologna. Pietro Tacca: *Apostoli*. (Fot. Brogi).

quella pompa idolatra, ma il manto d'ermellino, le pesanti gonne a fiorami, appiombano nelle nicchie, tra gli ori e le pietre preziose e i marmi, i due granduchi di Toscana.

Pare che Pietro Tacca abbia raccolto tutto il suo spirito a rendere nel Crocefisso il martirio dell'Uomo-Dio. A Prato, nell'altar

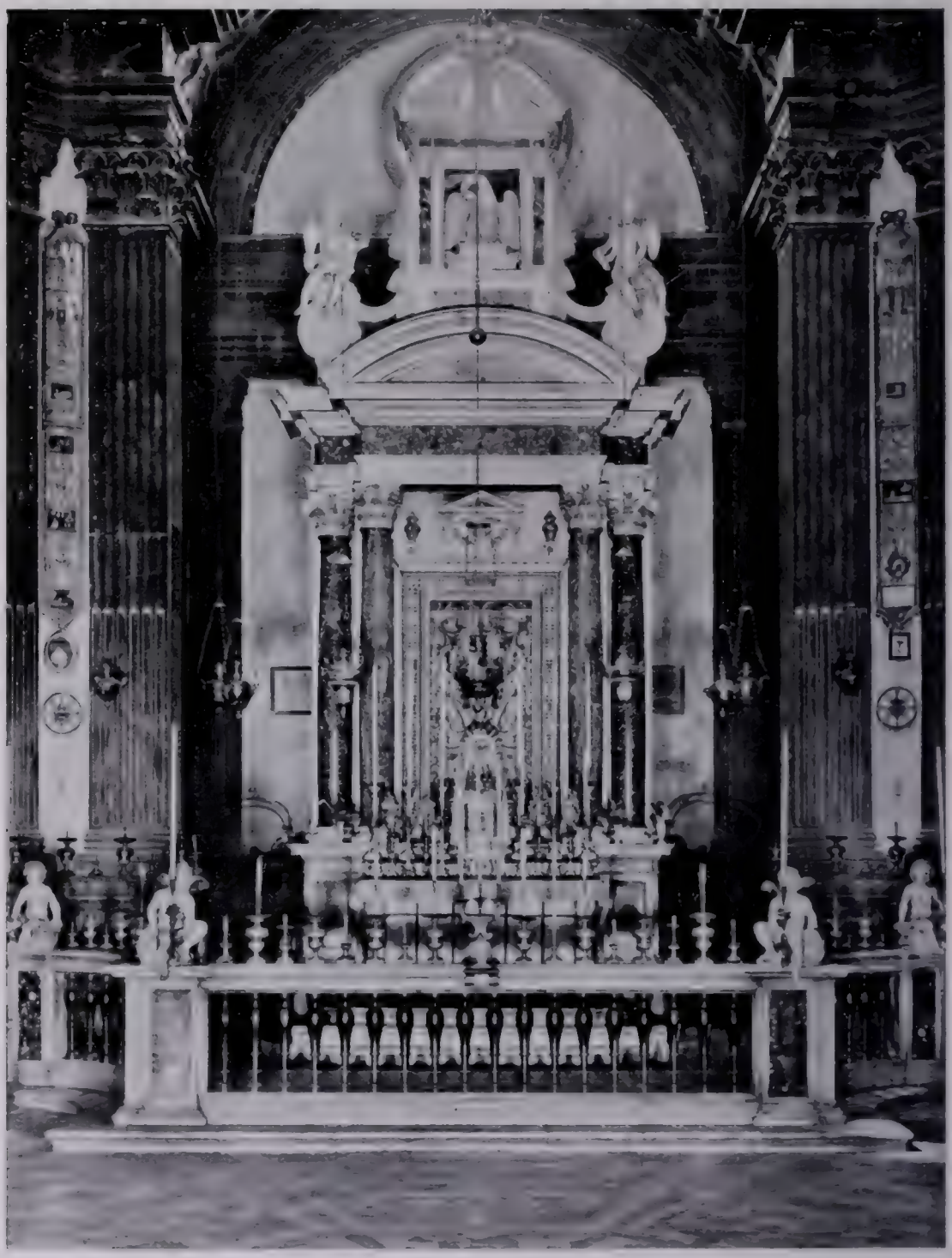


Fig. 750 — Pistoia, Chiesa di Santa Umiltà. Pietro Tacca: *Altar Maggiore.* (Fot. Brogi).

Figg. 751-752 — Pistoia, Chiesa di Santa Umiltà. Pietro Tacca: *Angioli reggicandelabro.*
(Fot. Alinari).

maggiore, Cristo s'innalza coronato di spine (fig. 756), chino il capo sul petto, con le mani aggranchite, i muscoli tesi delle braccia, arcuato il corpo. Quell'immagine di dolore, per la luce che disegna le labbra amare e schiara la tensione dei muscoli, non sembra immersa nel sonno di morte ma sofferente ancora sulla croce. Dopo questo,

Fig. 753 — Pistoia, Chiesa di Santa Umiltà. Pietro Tacca: Parte superiore dell'altare suddetto. (Fot. Alinari).

altro Crocefisso fece per Siena, nella chiesa di San Vigilio (fig. 757), molto simile, benchè con le braccia meno cadenti all'ingiù e leggermente più grave, ma intagliando in legno il Crocefisso per il convento di Montesenario, il Tacca ritornò al suo primo modello, assottigliandolo (fig. 758). Invece il prototipo del Cristo in croce del Giambologna, nella chiesa collegiata dell'Impruneta, assume una calma divina, e pende diritto, grande nella morte. In altro Crocefisso, pure del Giambologna, a palazzo Pitti, nel Gabinetto degli Argenti, quella calma sembra venir meno per il grandeggiar delle membra, e l'ombra più

Fig. 754 — Firenze, Sagrestia Medicea. Pietro Tacca: Statua di *Ferdinando I*.
(Fot. Alinari).

Fig. 755 — Firenze, Sagrestia Medicea. Pietro Tacca: Statua di *Cosimo II*.
(Fot. Alinari).

Fig. 756 — Prato, Cattedrale. Pietro Tacca: *Crocefisso.*
(Fot. Alinari).

Fig. 757 — Siena, Chiesa di San Vigilio. Pietro Tacca: *Crocefisso.*
(Fot. Alinari).

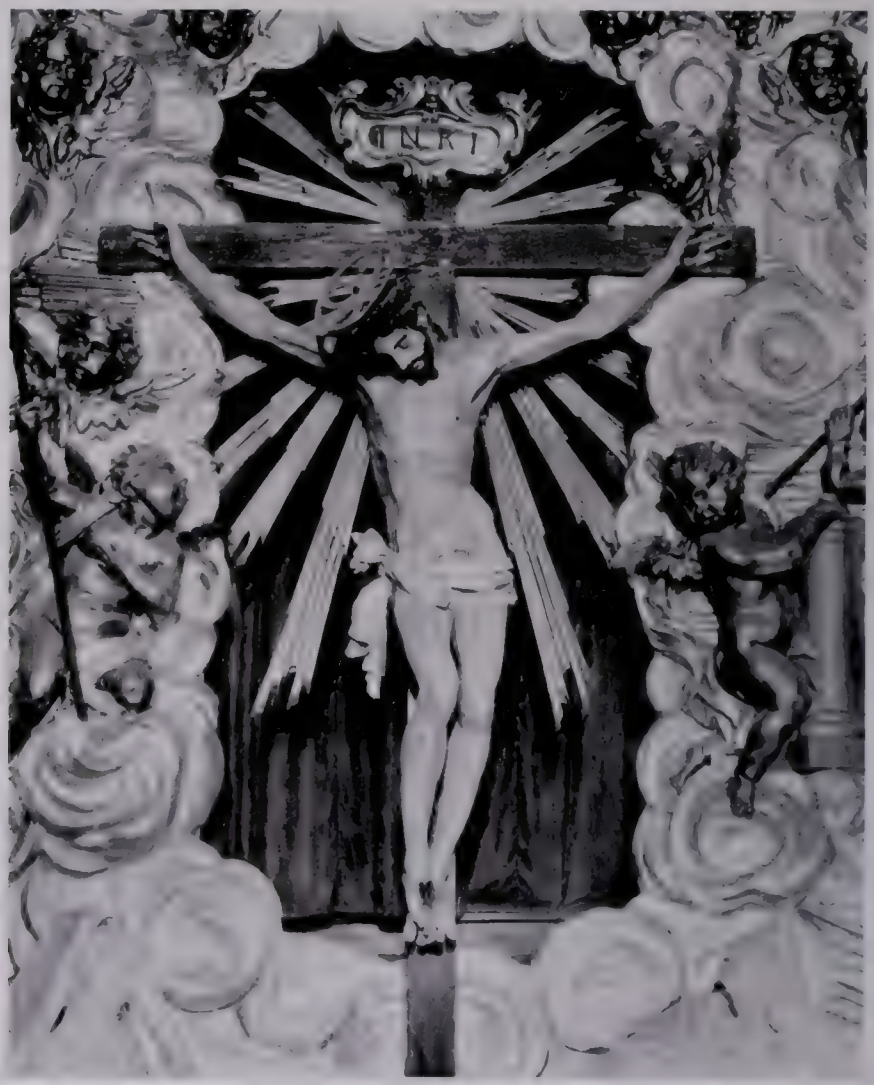



Fig. 758 — Montesenario (presso Firenze). Pietro Tacca: *Crocefisso.* (Fot. Brogi).

fitta delle chiome sul volto del martire. Così, ispirato a quei modelli, con lievi modificazioni, il Crocefisso in forme tragiche di Prato e di Siena andò addolcendosi a Montesenario, calmandosi secondo gli esemplari dell'Impruneta e di palazzo Pitti.

Dopo tutte queste opere, troviamo, del Tacca, un modelletto in bronzo di *Luigi XIII*, re di Francia (fig. 759): sul cavallo che si prepara al salto, il giovinetto ardito, col bastone del comando, avanza, come per gioco, e guarda imperiosetto, svolgendo la sua parte nella commedia regale. Le forme barocche nello svolazzo della bandoliera

Fig. 759 — Firenze, Museo Nazionale.
Pietro Tacca: Statua equestre di *Luigi XIII*, re di Francia.
(Fot. Brogi).

par che accrescano il moto del fanciullo superbo: il barocco, del resto, s'è impadronito dello scultore della statua di *Filippo IV* nella Plaza de Oriente a Madrid, eseguita sopra un quadro del Rubens (fig. 760), e di quella d'*Enrico IV*, giunta a Parigi nel 1614. Vi è a palazzo Pitti un Crocefisso con le Marie e San Giovanni, con l'Eterno che scende tra angioli verso il Divin Figlio (fig. 761). È un'agitazione di tutte le figure e delle vesti, come sbattute, gonfiate, spiegazzate dai venti. Fra i seguaci del Giambologna, più d'ogni altro il Tacca

Fig. 760 — Madrid, Piazza. Pietro Tacca: Statua equestre di *Filippo IV*. (Fot. già Laurent).

infranse l'accademismo, tanto era la sua natura schietta e vivace, e s'abbandonò nelle braccia del barocco in cerca delle forme pittoriche, lieto del nuovo.

Fig. 761 — Firenze, Palazzo Pitti.
Pietro Tacca: *Crocefisso con le Marie e San Giovanni.*
(Fot. Alinari).

## 5.

# TADDEO LANDINI

1561 — Data approssimativa della sua nascita.

1582-1585 — Venuto a Roma, opera alcune cose durante il Papato di Gregorio XIII.

1585 — Fa le quattro statue di bronzo per la fontana di piazza Mattei (TOTTI, *Ritratto di Roma moderna*, 1638, pag. 174).

1585-1590 — Sotto il pontificato di Sisto V si reca a Firenze.

1587, 26 giugno — Supplica il Consiglio del Comune di Roma che voglia accrescere la somma per la statua di *Sisto V*.

1592, 6 settembre — Si conviene di rifare il soffitto di San Giovanni Laterano, secondo il disegno di Taddeo Landini, architetto papale.

1593, 18 giugno — Si pagano Gio. Fontana e Taddeo Landini architetti per spese di viaggio verso Rieti a vedere il luogo dell'« innondazione dell'acqua del lago di Piediluco ».

1594, 12 gennaio — Si pagano Giacomo della Porta, Taddeo Landini, Giovanni Fontana, Carlo Maderno, Carlo Lombardi architetti, scudi 100 per ciascuno; « per le spese et viatico de andare al Ponte Felice, al Borghetto, al lago di Perugia et in altri luoghi ».

1596, 23 agosto — Interrogato dal Tribunale, il Torrigiani, « fonditore di statue e d'artigliarie », sul conto del Landini, dice: « vengo testimonio chiamato dall'architetto Bernardino Valperga. Mastro Bernardino me ha detto se io ero informato che Mastro Taddeo Landini era fonditore, scultore e che faceva la statua di San Giovanni... Io ho conosciuto Taddeo Landini ch'era scultore di marmi e fondeva metalli, e so che ha fatto la statua di Papa Sisto in Campidoglio, et ho visto il modello in casa sua » (BERTOLOTTI, *Artisti bolognesi*, pag. 83).

1596 — Muore circa quest'anno. [1]

---

[1] Bibliografia: POMPILIO TOTTI, *Ritratto di Roma moderna*, Roma, 1638, p. 134; BOCCHI-CINELLI, *Le bellezze della città di Firenze*, Firenze, 1677, pp. 149-181; GIU-

Fig. 762 — Firenze, Santo Spirito. Taddeo Landini: copia del *Cristo risorto* di Michelangelo. (Fot. Steinmann).

* * *

Segno de' suoi studi, quasi saggio ultimo di scuola, è la copia del *Cristo risorto* di Michelangelo, nella chiesa di Santo Spirito (fig. 762). È una delle più felici interpretazioni dell'opera di Michelangelo in

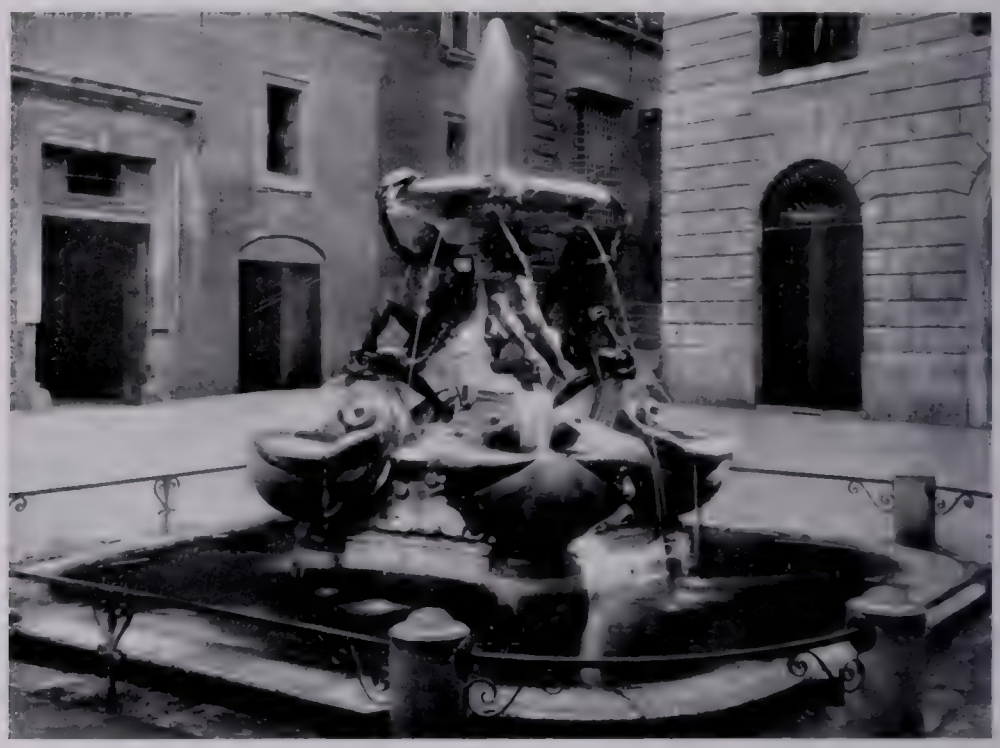


Fig. 763 — Roma, Piazza Mattei. Taddeo Landini: *Fonte delle Tartarughe.* (Fot. Alinari).

Santa Maria sopra Minerva, guasta da Pietro Urbano, rielaborata dal Frizzi, quantunque la capigliatura perda il suo movimento e

SEPPE ROCHE, *Notizie istoriche delle chiese Fiorentine*, Firenze, 1761, vol. IX, parte I, p. 28; FIL. TITI, *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte al pubblico in Roma*, ivi, 1763, pp. 87, 134, 158, 306, 468, 471; MELCHIORRE MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca*, Roma, 1823; ANTONIO NIBBY, *Itinerario di Roma*, Roma, 1861, pp. 228, 237; BERTOLOTTI, *Artisti lombardi a Roma*, Milano, 1881; IDEM, *Artisti Subalpini in Roma*, Mantova, 1884; IDEM, *Artisti bolognesi, ferraresi, ecc.*, Bologna, 1885; FRASCHETTI, *Il Bernini*, 1900; *L'Arte*, VI, 1903, p. 220, XIX, p. 173, XXII, 1919, p. 133; RODOCANACHI, *Le Capitole*, Paris, 1904; *Preuss. Jahrb.*, XXIII, 1912, p. 264; HAGER, *Papstatuen*, 1924, pagg. 52-53; SCHOTT-MÜLLER, in *Thieme-Becher, Künstlerlexikon*, XXII, 1928, p. 297; STEINMANN, *Die Statuen der Papste auf den Kapitol*, in *Miscellanea F. Ehrle*, 1924; S. KAMBO, *Il Tuscolo e Frascati*, Bergamo, 1929; P. A. CORNA, *Dizionario della Storia dell'Arte in Italia*, Piacenza, 1930, 2ª edizione.

sembri di più greve massa nella superficiale ricerca decorativa, l'occhio sia più velato e la forma del corpo men penetrata nell'interiore vita dei muscoli e delle ossa.

A Roma, il Landini ha il suo capolavoro nella fontana delle *Tartarughe* (figg. 763-768). Da una vasca si eleva il basamento della fonte

Fig. 764. — Roma, Piazza Mattei. Taddeo Landini: Particolare della fonte suddetta (Fot. Anderson).

munita ai quattro angoli da vaschette a conchiglia, cui s'appoggian delfinetti per guizzarvi dentro un filo d'acqua. Al vaso, che sorge dalla gran base a regger la conca ornata da quattro mascheroni-fontana, appena s'appoggiano, tra un filo d'acqua e l'altro, quattro ragazzi, tenendo con una mano la coda del delfinetto e sospingendo con l'altra le tartarughe a bere nella vasca superiore. L'architettura è leggiera; i giovinetti quasi senza peso, agili, puntano un piede sulla base del vaso, l'altro sulla testa del delfinetto, e s'aggirano a ruota. Portano le tartarughe a dissetarsi, e sembrano arrampicati per gioco, sotto quei getti d'acqua, sopra quelle conchiglie e i vo-

Fig. 765 — Roma, Piazza Mattei. Taddeo Landini: Particolare della fonte suddetta. (Fot. Anderson).

lanti delfini, con le chiome madide, i corpi giovanili, agili e freschi, nel tripudio dell'acqua che tempera gli ardori dell'estate. È un congegno che sembra instabile, provvisorio, carnevalesco, con quei delfini che guizzan dal vaso alle conchiglie, e quei quattro ginnasti che sembran propiziare con le tartarughe all'acqueo elemento. I giovinetti aggraziati, dalle membra forti come use alla lotta, alla

Fig. 766 — Roma, Piazza Mattei. Taddeo Landini: Particolare della fonte suddetta. (Fot. Anderson).

danza, alla corsa, al nuoto, ci appaiono a festa tra gli zampilli, sotto la gran vasca di cui sembran le cariatidi in moto.

Altr'opera lasciata in Roma da Taddeo Landini è la statua di *San Giovanni Evangelista* (fig. 769), nel Battistero lateranense [1], ove

[1] Il Landini principiò il modello, che Ambrogio Bonvicino milanese condusse a fine, e Orazio Censore, allievo di Bastiano Torrigiani, gettò in bronzo.

Fig. 767 — Roma, Piazza Mattei Taddeo Landini: Particolare della fonte suddetta. (Fot Anderson).

egli si mostra studioso di Guglielmo della Porta. La testa di San Giovanni è tanto simile a quella di Paolo III nel monumento di San Pietro da farci pensare che il Landini ad essa si sia ispirato: ha lo stesso piegar del capo indietreggiante, la stessa fronte convessa che forma bozza, la stessa forma di naso, la stessa arricciatura di ca-

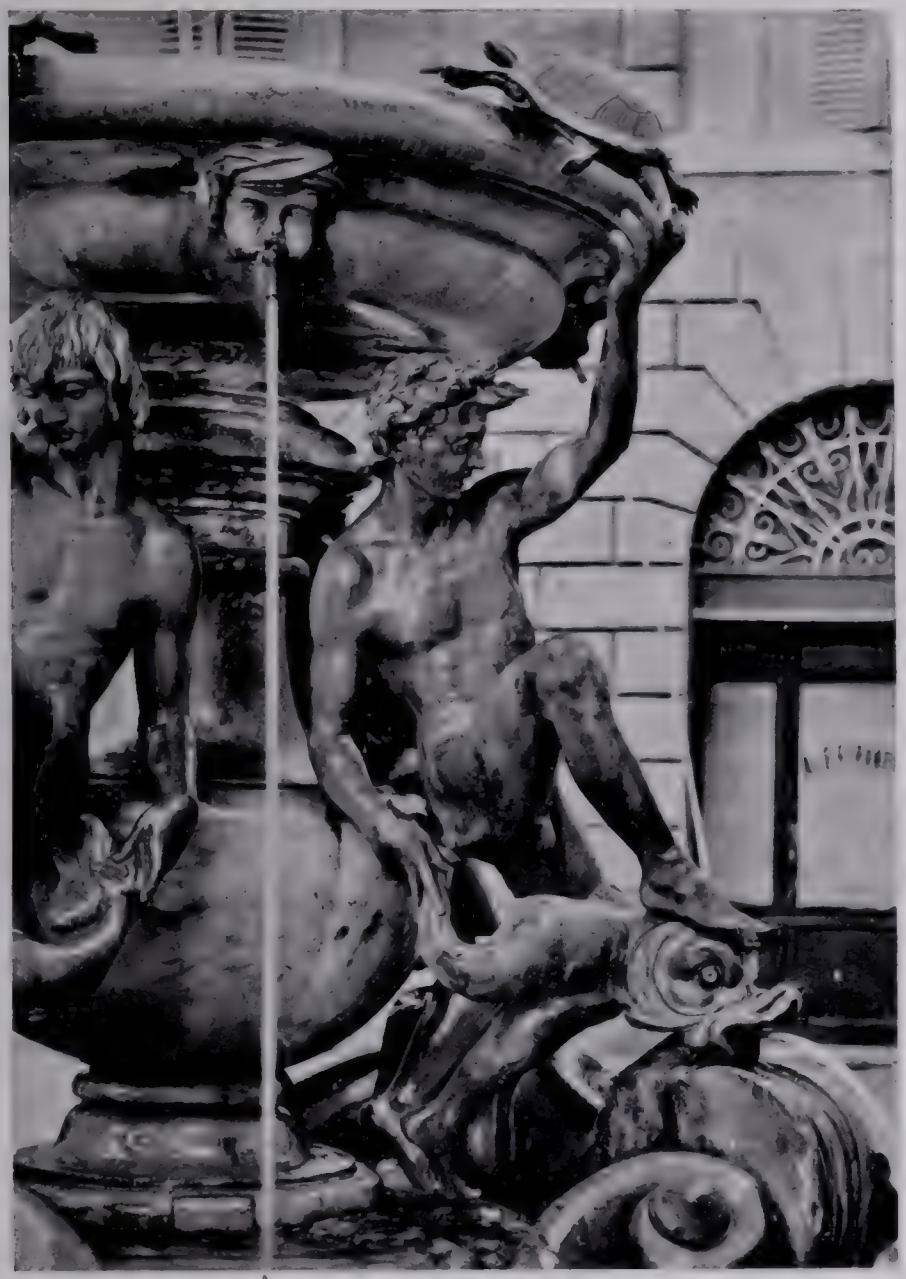


Fig. 768 — Roma, Piazza Mattei. Taddeo Landini: Particolare della fonte suddetta. (Fot. Anderson).

pelli e di barba. Ringiovanito, senza le rughe degli anni, fresco di carne, il Santo Evangelista si è preso il modulo della testa del Pontefice, rinfrescato, abbellito. Con bella energia, sta in atto di scrivere, stesa la destra sul libro che la sinistra regge spiegato. E l'aquila, come quella delle legioni romane, appunta gli occhi grifagni, fig-

Fig. 769 – Roma, Battistero Lateranense. Taddeo Landini: *Statua di San Giovanni Evangelista.* (Fot. Alinari).

Fig. 770 — Roma, Palazzo del Quirinale. Taddeo Landini: *Lavanda dei piedi agli Apostoli.*
(Fot. Alinari).

gendo, ai piedi del Santo, gli unghioni a terra, e aprendo alquanto le ali preste al volo.

Nel palazzo del Quirinale, nel salone dei Corazzieri, già nella

Fig. 771 — Firenze, Ponte Santa Trinita. Taddeo Landini: *L'Inverno*. (Fot. Brogi).

cappella, è il rilievo di Taddeo Landini (fig. 770) rappresentante la *Lavanda dei piedi agli Apostoli*. Qui il Toscano s'allontana ancora dai rilievi schematici di Giambologna, deviando dall'arte della sua Firenze per avvicinarsi a quella, dominante in Roma, di Lombardia. E bene s'accorda il rilievo con la decorazione romana del timpano,

propria di Camillo Mariani, vicentino, che, dalle prime forme ubbidienti al Vittoria passò a conformarsi coi compagni lombardi.

Nella statua dell'*Inverno* sul Ponte di Santa Trinita (fig. 771) trovò difficoltà a non cadere nella rappresentazione naturalistica, a non abbandonare la linea grande e classica della figura egra e tremante. Prese un vecchio Fiume, coi capelli e la barba madidi, non gli diede se non un piccolo drappo da ricoprirsi, e lo collocò nudo presso un tronco d'albero che allunga verso lui un ramo, spezzato e spoglio di frondi. Non ha perduto grandiosità, ma ha perduto sincerità: il vecchio fiume Arno s'è drizzato, e se ne va via per freddo.

Di Taddeo Landini, morto non ancora quarantenne, poco è rimasto a Roma: la statua bronzea di Sisto V, eretta nel 1587 in Campidoglio, nella grande sala dei Conservatori, fu distrutta, morto quel pontefice, e, si può dire, sotto gli occhi dell'artista.

## 6.

# PIETRO BERNINI

1562, 6 maggio — Data della nascita a Sesto presso Firenze.

1580, circa — Venuto giovinetto a Roma « per apprendervi l'arte » (cfr. BAGLIONE e BALDINUCCI), lavora accanto al Tempesta nella villa di Caprarola.

1584 — Si reca a Napoli.

1589, 21 maggio — Restaura per il conte Gio. Antonio Carafa una fontana; e scolpisce un Bacco « che fa il moto de spremere l'uva » (CECI, in *Napoli nobilissima*, XV, pag. 116).

1591, 22 novembre — Riceve un acconto dal procuratore della chiesa di Santa Maria di Colorito di Morano Calabro per « due imagini di marmo intitulate Santa Caterina e Santa Lucia et una custodia per detta Ecclesia ».

1595-1596 — Collabora con il Caccini al rilievo della *Trinità* sulla porta maggiore di Santa Trinita in Firenze.

1598, 16 agosto — Ha scolpito statue per il Monastero di San Martino.

1598, 7 dicembre — Nasce suo figlio Gian Lorenzo.

1598, 16 dicembre — Scolpisce le statue dei *SS. Pietro e Paolo* sulla fronte della cappella Brancacci nel Duomo di Napoli.

1600, 4 e 16 maggio; 29 giugno e 17 luglio — Riceve pagamenti per i quattro mostri della fonte Medina.

1600-1601 — Lavora le due statue della *Sicurtà* e della *Carità* per la facciata della cappella del Monte di Pietà a Napoli.

1602, 6 agosto — Ha compiute le due statue in marmo di *Santo Stefano* e di *San Lorenzo*, da collocarsi sull'altare di Sant'Andrea nel Duomo amalfitano.

1603, circa — Compie una delle statue dei profeti sui pilastri di San Giovanni dei Fiorentini a Napoli.

1604-1606 — Fa le statue di *San Giacomo Minore*, di *San Bartolomeo*, di *San Matteo*, delle due *Sante Caterine* per la cappella Ruffo, compiuta nel 1606.

1605 ? — Colloca la statua di *San Matteo* nella cappella Muscettola al Gesù Nuovo.

1606, 30 dicembre — Tornato a Roma, s'impegna per l'esecuzione dell'altorilievo dell'*Assunzione* in Santa Maria Maggiore.

1607, gennaio — Pagamento per l'altorilievo suddetto.

1609, circa — Lavora per la decorazione della facciata esterna della cappella Paolina in Santa Maria Maggiore.

1610, dicembre — Altro pagamento per l'altorilievo stesso.

1610 — Forma due modelli di un *San Bartolomeo* per il Duomo d'Orvieto.

1611 — Scolpisce il primo altorilievo dell'*Incoronazione di Clemente VIII* nella cappella Paolina a Santa Maria Maggiore.

1611-1612 — Lavora i termini per il monumento a *Clemente VIII* nella cappella suddetta.

1612-1613 — Compie il secondo altorilievo dell'*Incoronazione di Clemente VIII*, ibidem.

1613, (dopo il) — Fa alcuni termini per la villa del Cardinale Borghese, e restaura l'*Ermafrodito* Borghese, ora nel Louvre.

1615 (dopo il) — Gruppo da lui collocato in Mondragone, per il Cardinale Scipione Borghese.

1616 (circa il) — Nella cappella Barberini in Sant'Andrea della Valle, consacrata nel 1616 da papa Urbano VIII, è posto il suo *San Giovanni Battista*.

1616, circa — Con la collaborazione dei figli, lavora il gruppo di *Enea ed Anchise* nella galleria Borghese a Roma.

1616-1617 — Fa l'*Angelo* sul frontispizio della porta della cappella di Montecavallo.

1621-1622 — Spedisce l'*Annunciazione* allogatagli dal Cardinale Escoubleau de Sourdis, per la chiesa di S. Bruno a Bordeaux.

1622, 12 marzo — Con l'aiuto anche di Giuliano Sinelli, ha condotto a fine il monumento del Cardinale Bellarmino nella chiesa del Gesù.

1623, circa — Statue del monumento al Cardinale Gio. Dolfin in San Michele all'Isola di Venezia.

1623 (dopo il) — « Per il Signor Leone Strozzi al giardino dei signori Frangipani a Termini » lavora statue e gruppi.

1623 (dopo il) — Scolpisce la *Madonna* di palazzo Spada in Roma.

1627-1629 — Opera sua è la *Fontana della Barcaccia* in piazza di Spagna.

1629, 29 agosto — Muore in Roma, ed è sepolto a S. Maria Maggiore.[1]

* * *

Incerto è come si sia educato Pietro Bernini, che, giovinetto, partì di Firenze, e arrivò a Roma, ove si assoldò al Tempesta, per fargli da garzone nel dipingere in Caprarola. Così ci narra il Baglione, mentre il Baldinucci, avendo sentito vociferare che Pietro in Roma si era dato alla pittura, lo rappresentò fuor del vero al seguito del Cav. d'Arpino. È probabile che il giovinetto, appena iniziato a Firenze dal Cav. Rodolfo Sirigatti, si sia trovato in Roma dedicato più alla pittura che alla plastica, incerto sulla via da prendere. Da Roma, andò a Napoli, ove lavorò senza lasciar sue tracce, ma le notizie che restano di lui, in quel periodo misterioso della vita, si riferiscono al restauro d'una fontana e a un piccolo Bacco « che fa il moto de spremere l'uva ». Par dunque che alla scultura già avesse volto l'animo e l'opera; ma soltanto a ventinove anni si presenta, grazie alle ricerche di Pasquale Rotondi, nelle statue di *Santa Caterina* (fig. 772) e di

[1] Bibliografia: G. Baglione, *Le Vite dei Pittori, ecc.*, Roma, 1642; Baldinucci, *Vita del Cav. G. Lor. Bernini*, Firenze, 1682; G. Balducci, *Il palazzo Farnese a Caprarola*, Roma, 1910; D. Bernini, *Vita del Cav. G. Lorenzo Bernini*, Roma, 1713; A. Cassio, *Corso delle acque antiche portate da lontane contrade fuori e dentro Roma*, Roma, 1756; Cicognara, *Storia della scultura italiana*, Venezia, 1813; Fraschetti, *Il Bernini*, Milano, 1900; D. Fumi, *Il Duomo d'Orvieto*, Roma, 1891; Ludovico de la Ville sur Yllon, *Le navate minori del Duomo di Napoli*, in *Napoli nobilissima*, V, 1896; Marionneau, *Description des oeuvres d'art, qui decorent les edifices de la Ville de Bordeaux*, 1871; Milizia, *Opere: Vita di G. Lor. Bernini*, Venezia, 1836; Morelli e Conforti, *La cappella del Monte di Pietà*, Napoli, 1899; A. Muñoz, *Il monumento di Antonio il Nigrita*, in *L'Arte*, XII, 1909; Idem, *Pietro Bernini*, in *Vita d'Arte*, IV, pp. 94, 425, 1909; Idem, *Una Madonna di P. B.*, in *idem*, p. 489; G. B. Passeri, *Vite dei pittori, ecc.*, Roma, 1772; C. Perrault, *Voyage à Bordeaux*, pubblicato dal Bonnefon, Paris, 1909; O. Pollak, *La fontana detta la Barcaccia*, in *Vita d'Arte*, IV, 1909, p. 515; M. Reymond, *Le Bernin*, Paris; Idem, *Les sculptures de Bernin à Bordeaux*, in *La Revue de l'Art ancien et moderne*, XXXV, 1914; A. Riegl, Filippo Baldinucci's *Vita del Cav. Gio. Lorenzo Bernini*, mit *Uebersetzung und Kommentar*, Wien, 1912,; G. Sobokta, *Pietro Bernini*, in *L'Arte*, 1909, XII, p. 491; Pasquale Rotondi, *Pietro Bernini scultore*, Roma, 1932 (tesi compiutissima di laurea in lettere presentata all'Università romana degli studi). Pagine staccate dalla tesi sono gli articoli: *Le opere giovanili di Pietro Bernini*, in *Capitolium*, gennaio 1933, anno XI; *L'educazione artistica di Pietro Bernini*, in *idem*, agosto 1933, anno XI; *Un'opera negata e due opere attribuite a Pietro Bernini*, in *Bollettino d'Arte*, giugno 1935.

*Santa Lucia* (fig. 773) in Santa Maria di Colorito a Morano Calabro. Le due statue, differenti tra loro, ci segnano l'incertezza degli ideali del giovane scultore, quella di Santa Lucia così conchiusa entro la sua

Figg. 772-773 — Morano Calabro, Santa Maria di Colorito.
Pietro Bernini: *Santa Caterina* e *Santa Lucia*.
(Fot. L.U.C.E.).

nicchia, unita nella sua forma ovoidale, grandiosa nella sua massa, mentre alla Santa Caterina l'assidua spezzatura dà vivezza, lustri, pittoricità di forma animata anche dal fruscìo, dalla marezzatura, dal tremolìo della seta. La prima sembra imitata da modelli gaginiani che nell'imitazione s'afforzino, si rinsaldino, ingranditi dalla perso-

nalità superiore di Pietro Bernini: la Santa s'imposta nobile e maestosa nella nicchia, mentre la compagna, Santa Caterina, si move, in qualche modo, ligia alle pittoriche ricerche di Girolamo Santacroce. Il pittoricismo, che questi nelle sue opere persegue, trova qui ripercussione. A ventinove anni, dunque, Pietro Bernini ha assimilato dall'arte gaginiana in Calabria, come dalle forme pittoriche del Santacroce a Napoli, e quella e queste ha espresse nelle due statue di Morano Calabro, mostrando però maggior inclinazione verso le ultime, come se da esse dovessero svolgersi le proprie. Anche nella Santa Lucia si ha qualche segno del luccichìo che avviva, splende nella Santa Caterina per le chiome sforacchiate dal trapano, sulle vesti di seta o di raso carezzate da luce.

Qualche anno dopo l'esecuzione delle due statue, lo scultore, in Firenze, collabora con il Caccini, di cui è detto scolaro da Francesco Bocchi. Non fu discepolo, ma compagno al Caccini, e nel collaborare all'altorilievo della *Trinità* per la facciata di Santa Trinita (fig. anteriore 666), nella comunanza di lavoro col giovane fiorentino, potè assuefarsi ai suoi modi. Nel modello del rilievo (fig. anteriore 665), specialmente, nel caratteristico serpeggiar delle ciocche di capelli e barba del Padre Eterno, in quell'arricciarsi e fiammeggiar delle chiome sulle teste degli angioli e dei cherubi, par trovi conferma l'intesa d'arte tra il Caccini e Pietro Bernini. Anzi, nel modello del rilievo, sembra che questi abbia data la stura alla sua invenzione, poi assoggettata alle linee architettoniche del Buontalenti, ingrandita di volume e resa più plastica dal Caccini per la traduzione in marmo. Il modello, a piani più bassi, più pittorico, con quella gaiezza di putti che troveremo poi intorno all'*Assunta* di Santa Maria Maggiore, sembra proprio uscito dalle mani di Pietro Bernini, non più in età di tenerle obbedienti a scuola. Aveva trentadue anni, aveva con sè la moglie, e lavorava a Firenze « sul Prato », luogo allora poco abitato, dove sorgeva, per opera dell'architetto Buontalenti, la villa dei principi Corsini. Ma non soggiornò a lungo nella sua città, chè nel 1598, il 16 agosto, aveva già eseguito statue ad ornamento della chiesa del monastero di San Martino in Napoli, « per compiacere a quel Vicerè ». Le statue sono perdute, ma due altre (figg. 774-775), per cui ebbe sessanta ducati a caparra nell'anno stesso, i *SS. Pietro e Paolo*, esistono ancora nella cappella Brancacci del Duomo napoletano. Sono

impostate nella nicchia curva, sopra un plinto, con grande dignità, e le teste staccano dall'ombra del catino a conchiglia, ispirata quella

Figg. 774-775 — Napoli, Duomo. Pietro Bernini: *San Pietro* e *San Paolo*.
(Per cortesia del Dott. Pasquale Rotondi).

di San Pietro; con espressione dominatrice, l'altra di San Paolo: entrambe hanno manti e vesti che forman lunghe pieghe trasverse, quasi gotiche curve.

Fra le prime statue eseguite a Napoli va annoverata quella di *San Giovanni Battista* (fig. 776), scoperta a Pizzo di Calabria da

Fig. 776 — Pizzo Calabro, San Giorgio.
Pietro Bernini: *San Giovanni Battista.*
(Per cortesia del Dott. Pasquale Rotondi).

Fig. 777 — Napoli, San Giovanni a Carbonara.
Pietro Bernini: *San Giovanni Battista.*
(Fot. L.U.C.E.).

Pasquale Rotondi, della quale è il bozzetto a Napoli in San Giovanni a Carbonara (fig. 777). Il Santo, nel bozzetto, si torce alquanto moderatamente; è un villico coperto a mezzo il corpo dalla pelle d'agnello, un timido pastore che sembra moversi dietro le sue mandre. Una striscia della pelle che gli cinge i fianchi traversa il busto, come ricamata bandoliera, e la pelle, che dall'orlo della cintura si rovescia in giù come fogliame, nei contorni s'arriccia, forma corridietro, cornice. L'intenzione decorativa c'è, nell'artista, ma semplice, e, si potrebbe dire, ingenua, mentre nella statua che ne derivò, quella a Pizzo di Calabria, il Battista perde la forma rusticana: è un Nazzareno adorno da serpeggianti ciocche di chioma, che si torce mostrando il rotulo della sua missione: ECCE AGNVS DEI. Inoltra con esso e col libro della Verità, oratore, maestro, padrone; la pelle annodata ai fianchi lascia ricadere dall'orlatura ciocche di riccioli fiammanti, come quelli della chioma, che gli dànno eleganza, signorilità, e contribuiscono alla grandezza del dominatore. L'umile pastore è divenuto un capo, una guida alle genti. Si torce, e l'ombra cresce l'effetto della figura; il pilo a cui s'accosta non si stacca da essa, ma si congiunge per via di drappi, che forman sfondo alle gambe, campeggianti, nel modello, sul vuoto. Invece della fragilità del modello stesso, Pietro Bernini ottien compattezza, unità, costruzione, pienezza.

Compiute queste opere, nell'anno 1600, Pietro collabora con Michelangelo Naccherino alla decorazione della *Fontana Medina* (fig. 778), e vi eseguisce quattro mostri che per i restauri, peggiori dei danni subiti, non lascian distinguere il loro autore; ma, dal 1600 al 1601, gli vengon allogate le due statue della *Sicurtà* (fig. 779) e della *Carità* (fig. 780), per la facciata della chiesetta del Monte di Pietà. Il Baglione, che lo vide lavorare, scrisse: « Ed un giorno in Napoli, io stesso il vidi, che prendendo un carbone e con esso sopra un marmo facendo alcuni segni, subito vi messe dentro i ferri, e senza altro disegno vi cavò tre figure al naturale, per formare un capriccio di fontana e con tanta facilità il trattava, che era stupore il vederlo ».

La compattezza delle due statue dei *SS. Pietro e Paolo*, che abbiamo vedute, così strette, avvolte nei panni, si perde nella *Securitas* e nella *Charitas* del Monte di Pietà. Lo scalpello, nel ricercare più addentro la forma, spezza i lunghi piegoni, scompone le curve, e, per

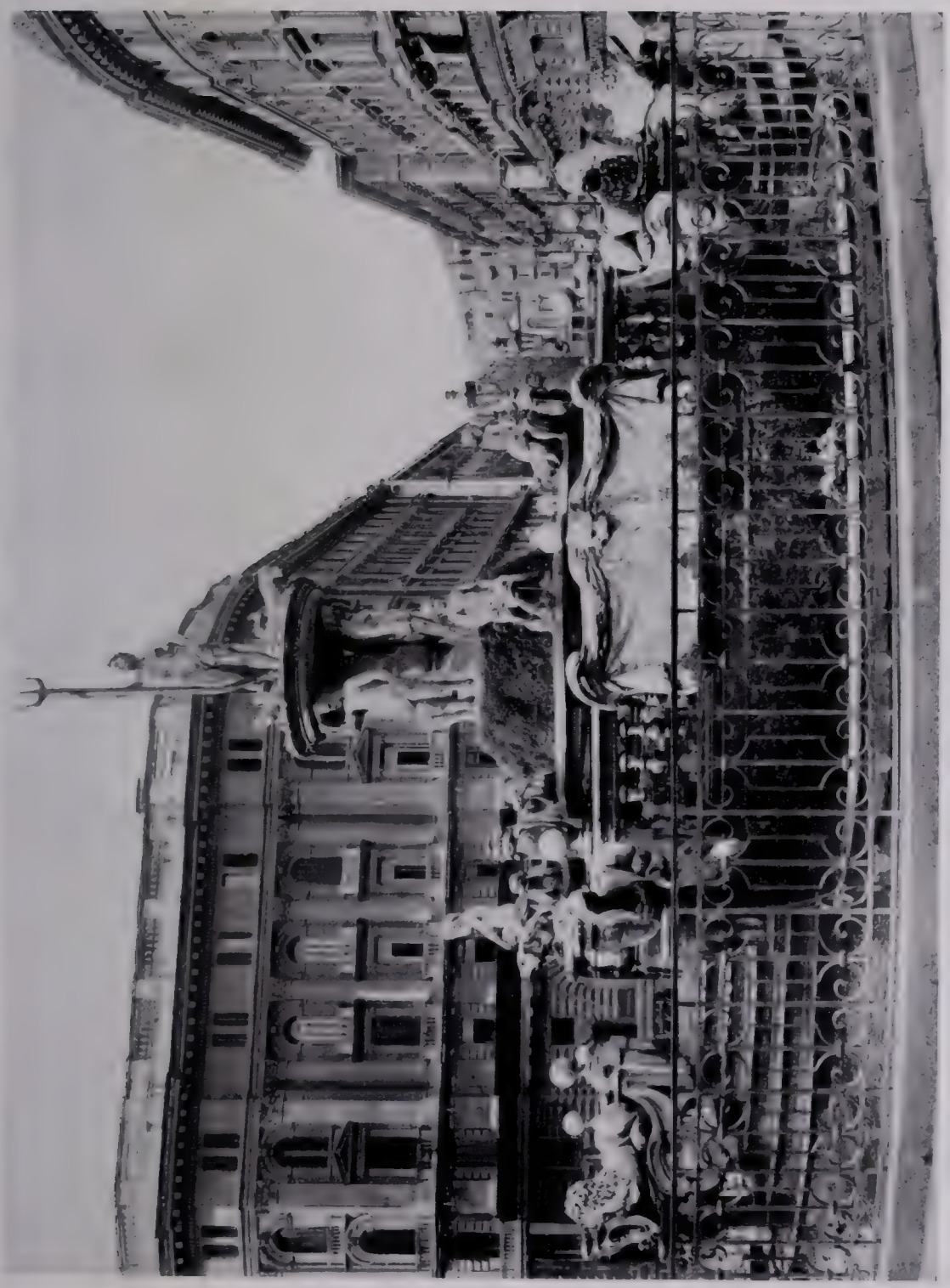


Fig. 778 — Napoli, Fontana Medina. Pietro Bernini e Naccherino: *Decorazione della fonte.*
(Fot. Anderson).

Fig. 779 — Napoli, Chiesetta del Monte di Pietà.
Pietro Bernini: *Statua della Sicurtà* nella facciata.
(Per cortesia del Dott. Pasquale Rotondi).

Fig. 780 — Napoli, Chiesetta del Monte di Pietà.
Pietro Bernini: *Statua della Carità* nella facciata.
(Per cortesia del Dott. Pasquale Rotondi).

ottener movimento, aggira le vesti sui corpi, sprofonda nell'ombra le parti inferiori, e solo fa cadere i manti a nicchia di qua e di là dalle figure. Nella smania di vivezza e di moto, lo scalpello non s'accorge di perder proporzioni, nelle teste piccole, specie in quella di SECVRITAS sul lungo collo, nei putti esigui di CHARITAS. L'amore dell'effetto pittorico fa dimenticare la solidità, la costruzione equilibrata e salda. Tuttavia, nella Sicurtà, l'arco della palma, che sembra movere, piegare il capo e il corpo della figura allegorica, dà al movimento di essa graziosa cadenza.

Nel 1602 fece la statua di *San Lorenzo* (fig. 781) e di *Santo Stefano* (fig. 782) per il Duomo d'Amalfi, per cui il Naccherino gettò in bronzo il *Sant'Andrea*. Le figure dei due santi leviti non sono tormentate, come quelle di *Sicurtà* e di *Carità*, essendo di forme più piene, ma lo scultore si è volto a rendere il paramento sacro e il camice sottostante, a fitte pieghe, cercando la finezza della materia. Nelle statue dei *SS. Pietro e Paolo* studiò la linea e la sua caduta a piombo; in quelle di *Sicurtà* e di *Carità* l'effetto pittorico delle masse; in queste di *San Lorenzo* e di *Santo Stefano*, l'effetto pittorico nella ricchezza della materia: i riccioli sul capo dei due Santi forman ghirlanda, morbide divengon le carni dei volti giovanili, greve il paramento sacro con le frange e gli aurei fiocchi, fini le piegoline di lino del camice. Stanno sopra una mensola, ove, tra rapide spire di conchiglia, canta un cherubo la gloria dei due leviti. Dopo lavorò la statua di profeta per San Giovanni dei Fiorentini (fig. 783), una statua ove han nido le ombre nei capelli e nella barba, nelle pieghe a scanalature traverse e ad archetti scuri. Questa ricerca d'animare le superfici per contrasti d'ombra e luce mostrano anche le statue della cappella Ruffo ai Gerolomini (figg. 784-787), specie le due, così complesse negli sciolti panneggiamenti, dei *SS. Simone e Bartolomeo*. La scioltezza del *San Matteo* nella cappella Muscettola (fig. 788) del Gesù Nuovo mostra intera la personalità del maestro. L'Apostolo, come preso da incanto, chiude gli occhi e scrive nel libro che l'angiolo gli appresta con molto slancio, senza neppure volgersi al libro, torcendo la persona.

La *Madonna* del Museo della Certosa di San Martino (fig. 789), quantunque rilavorata in qualche parte dal Fanzaga, specialmente nella figura del Bambino Gesù, appare come una scogliera, che in alto scopre il volto della Vergine con i capelli serpeggianti, e giù si rompe

Figg. 781-782 — Amalfi, Duomo. Pietro Bernini: *San Lorenzo* e *Santo Stefano*. (Fot. Samaritani).

Fig. 783 — Napoli, San Giovanni dei Fiorentini.
Pietro Bernini: Statua di *Profeta*.
(Per cortesia del Dott. Pasquale Rotondi).

in iscaglie, s'appunta, s'avvalla, forma creste, cordoni, s'addentra in scanalature e s'aggrotta, s'ammacca, si stira, e giù cade sul piedistallo, da cui il gruppo della Vergine, di Gesù e di San Giovannino è sorto,

Fig. 784-787 — Napoli, Gerolomini. Pietro Bernini: *Statue.*
(Per cortesia del Dott. Pasquale Rotondi).

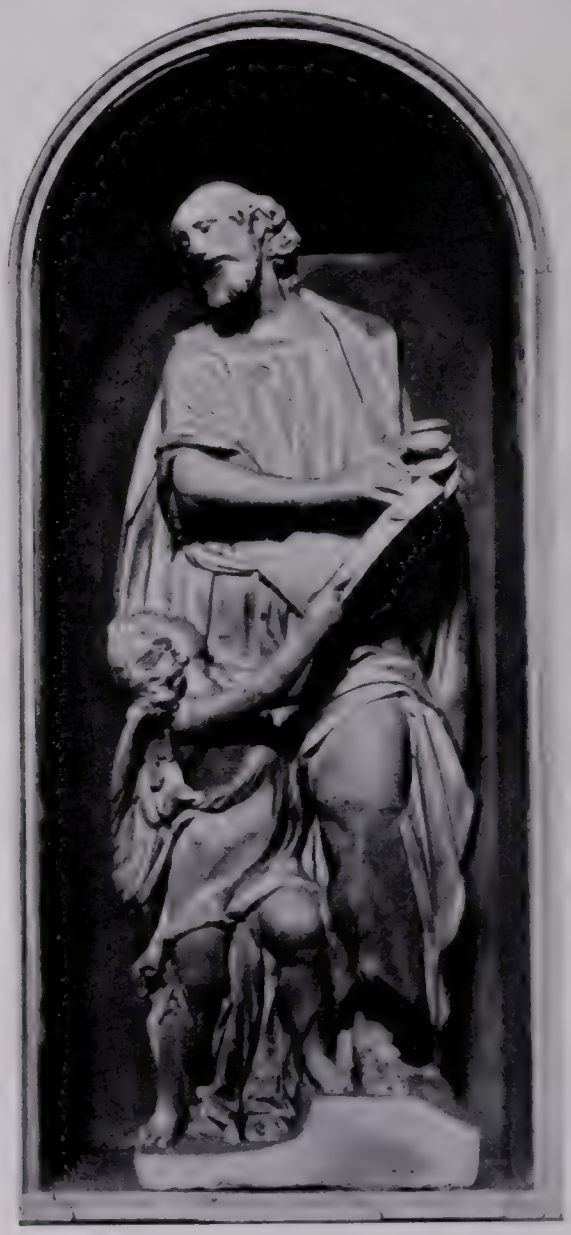


Fig. 788 — Napoli, Chiesa del Gesù Nuovo, cappella Muscettola.
Pietro Bernini: *San Matteo.*
(Per cortesia del Dott. Pasquale Rotondi).

roccia viva sulla roccia inerte. La seta sembra frusciare su quella massa che si piega, a cui par sia di puntello il piccolo San Giovannino tra le ginocchia della Madonna, in atto di prendere il piedino di Gesù. China pietosa Maria la testa, e la curva del capo, dal drappo che lo ricopre, s'allunga lungo il braccio destro della divina, ad arco,

Fig. 789 — Napoli, Museo della Certosa di San Martino.
Pietro Bernini: *Madonna*.
(Fot. Alinari).

Fig. 790 — Napoli, San Giovanni a Carbonara. Pietro Bernini: *Madonna*. (Fot. Alinari).

Fig. 791 — Roma, Palazzo Spada. Pietro Bernini: *Madonna*.
(Fot. Anderson).

per conformarsi al nicchione che doveva contenere il gruppo sacro. Tutto quel frastaglio di pieghe non ne scema la grandezza: è pittorico, ma imponente con la sua massa a cristalli, varia, complicata.[1]

Nel 1606 il Bernini, tornato a Roma, s'impegnò a fare per Paolo V « una storia grande di marmo per collocarla nella facciata della cappella Paola », cioè l'*Assunzione*, che fu posta invece sull'altare della sagrestia nuova di Santa Maria Maggiore (figg. 792-796). In essa egli si abbandona al barocco, scolpendo come a spatole di colore, riversando le tinte della ricca tavolozza sull'altorilievo. Per gli Apostoli s'ispirò al Correggio, ma le masse poderose degli enfatici vecchioni della cupola del Duomo di Parma qui si comprimono, si stecchiscono, sotto il peso dei lunghi drappi attaccati ai corpi, dei manti che fan conca, delle vesti che si piegano e ripiegano fasciando l'egre membra; e quei corpi che si torcono portano teste fiorite di riccioloni, zazzere traforate, ciocche fiammanti sulla fronte, barbe serpentine. Guardano in alto estasiati, sino a perder l'equilibrio nell'adorazione profonda, o volgono il capo a furia per indicare la gloria del cielo alle genti. Quelle torsioni, quei movimenti a viva forza, quelle cataste di panni, quel decorativo spumeggiar delle chiome, quel frastaglio dei piani, quel balzar delle luci, quei giochi d'ombre, sono già, nella sua forma piena, il barocco, che, in alto, sparge tutte le sue grazie, tutti i suoi fiori, collocando sulla conca degli angioli, come centro alla vita dei fanciulli alati, dei piccoli menestrelli, degli Amori, la Vergine. Ella guarda in alto estasiata, apre la mano invocante, mentre i bimbi belli la trasportano, e con essa son trasportati suonando, abbracciati, in gioco, sulle nubi, a festa.

A Pietro Bernini fu allogata « la historia della *Incoronazione della bona memoria di papa Clemente VIII* (fig. 797), che, eseguita, non piacque, così che la rifece nella forma in cui si vede. Nulla più arduo del rappresentare un avvenimento storico per un artista che aveva sbrigliata la mano: il papa seduto in trono (fig. 798), nel mezzo della scena, riceve sul capo il triregno, mentre cardinali e cerimonieri fanno ala di qua e di là dal grasso pontefice che giunge le mani; e, dai palchi, i cantori innalzano osanna, squilla la tromba annun-

[1] Un'altra Madonna, quella del Carmine, nella chiesa di San Giovanni in Carbonara (fig. 790), può supporsi anteriore a questa della Certosa di San Martino, anche per le affinità con l'altra di palazzo Spada (fig. 791).

Fig. 792 — Roma, Santa Maria Maggiore, Sagrestia Nuova. Pietro Bernini: *L'Assunzione.* (Fot. Alinari).

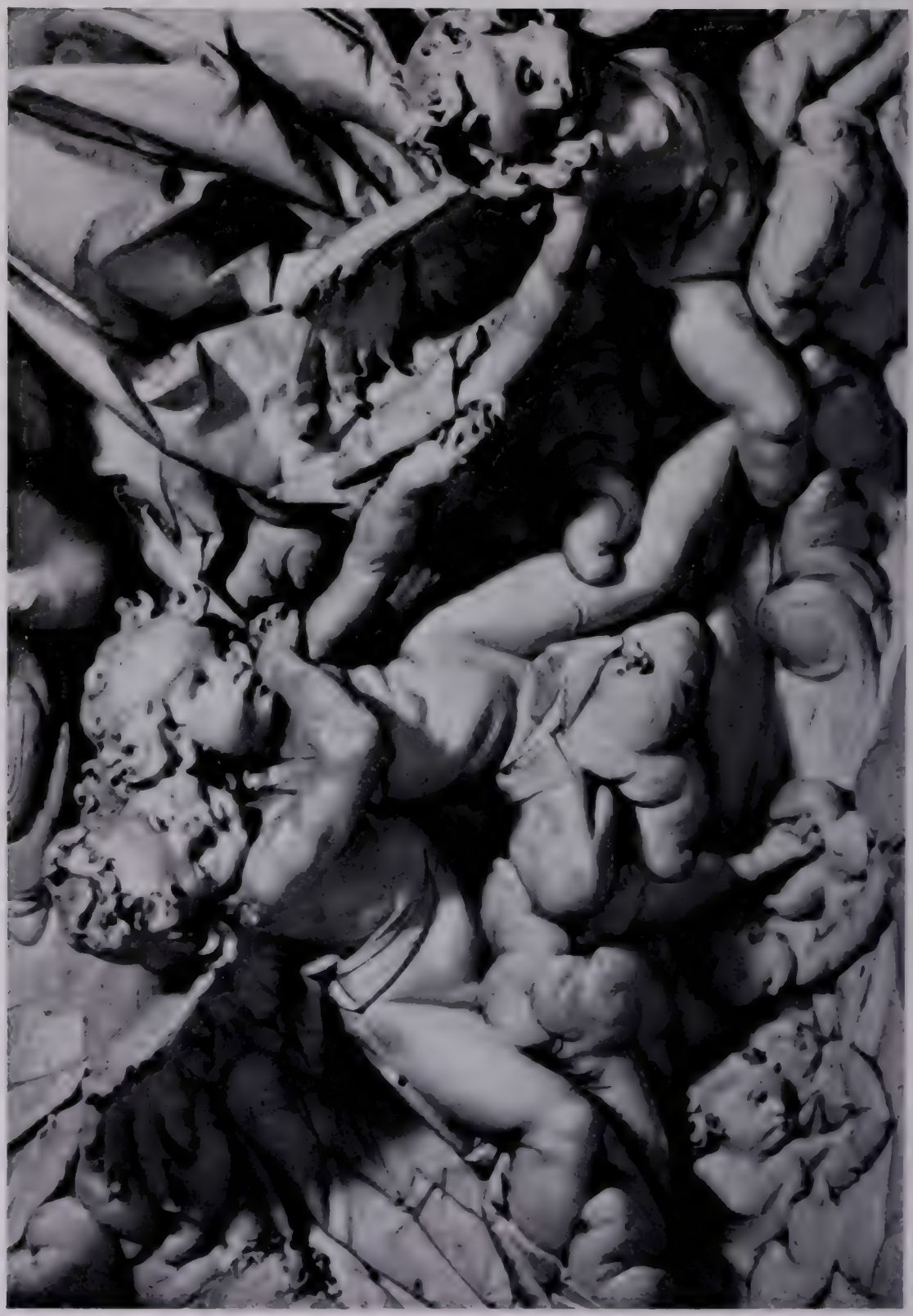


Fig. 793 — Roma, Santa Maria Maggiore, Sagrestia Nuova. Pietro Bernini: Particolare dell'*Assunzione*.
(Fot. Alinari).

ciatrice dell'avvenimento. Il Bernini si è studiato di rendere con forza naturalistica i tipi del pontefice, di un vecchio cardinale che sembra oppresso dal peso della mitra e del piviale; d'un altro che

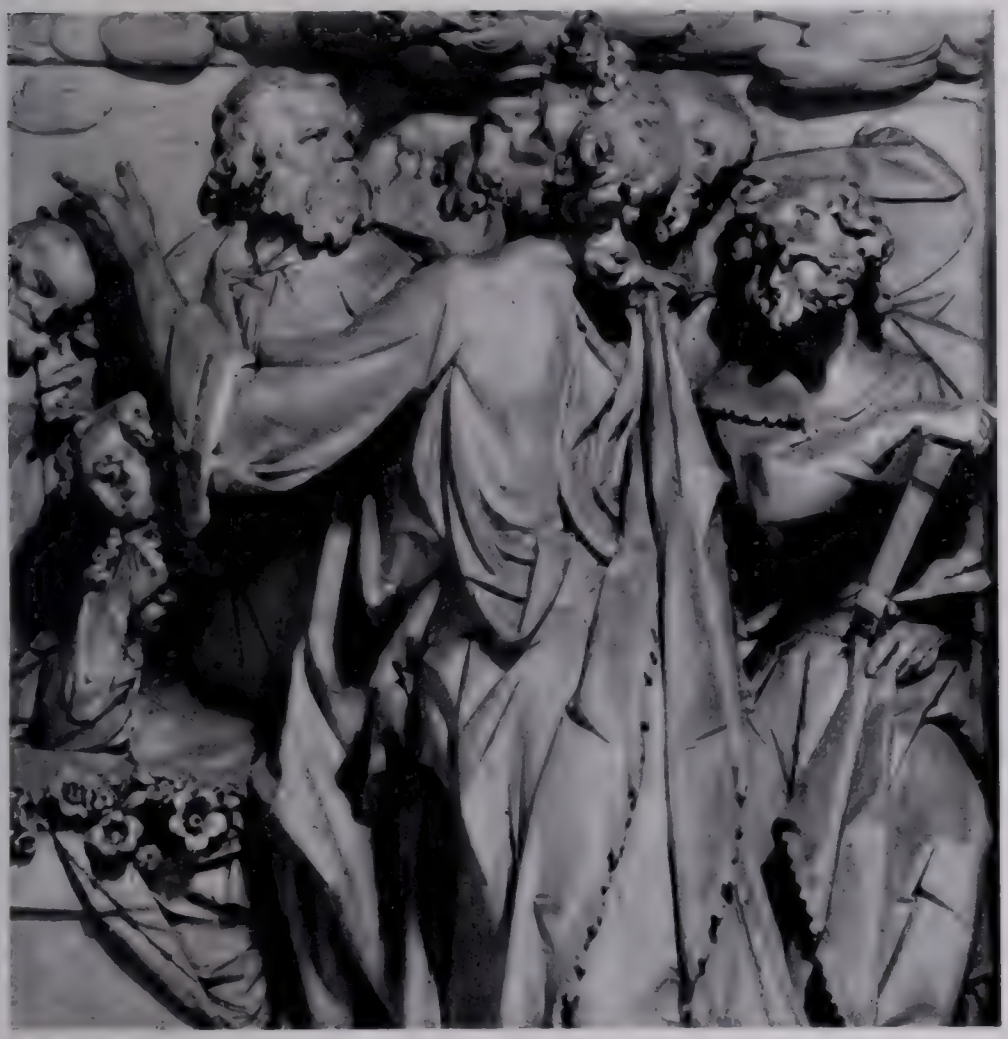


Fig. 794 — Roma, Santa Maria Maggiore, Sagrestia Nuova.
Pietro Bernini: Particolare dell'*Assunzione*.
(Fot. Alinari).

tien del mago per i capelli pioventi, la barba ricciuta, il collo corto incassato nel paludamento, la mitra conica; d'un terzo che volge lo sguardo alla folla con aria inquieta. Ma si rendeva necessario far che indietreggiasse la scena, impicciolita verso il fondo, verso l'apice del suo triangolo: perciò lo scultore pose davanti, in primo piano (fig. 799), il capitano della guardia svizzera volto ad ascoltar le notizie che un

Figg. 795-796 — Roma, Santa Maria Maggiore, Sagrestia Nuova. Pietro Bernini: Particolari dell'*Assunzione*.
(Fot. Alinari).

Fig. 797 — Roma, Santa Maria Maggiore, Cappella Paolina.
Pietro Bernini: *L'Incoronazione di Clemente VIII.*
(Fot. Alinari).

Fig. 798 — Roma, Santa Maria Maggiore, Cappella Paolina.
Pietro Bernini: L'Annunciazione stessa.
(Fot. Alinari).

giovane cavaliere apporta, levandosi il cappello di feltro, attentamente ascoltato da un altro gentiluomo, che stringe gli occhi quasi durasse fatica ad afferrarne le parole. Nelle tre figure, fuor d'opra, Pietro Bernini si sbizzarrisce: gli è grato di ventilar le piume sul-

l'elmo del guerriero con ispidi baffi di capecchio, di sforacchiar la pelliccia del cavaliere che arriva, i pizzi del collettone e delle maniche, la capigliatura arricciata. Si prova lo scultore a render la materia, la sciarpa a righe della guardia, il fiocco di essa, il feltro del cappello, l'argento delle armature, la cotta a fitte piegoline, i dama-

Fig. 799 — Roma, Santa Maria Maggiore, Cappella Paolina.
Pietro Bernini: Particolare dell'*Incoronazione*.
(Fot. Alinari).

scati paludamenti del pontefice e degli assistenti alla cerimonia. E nonostante quel suo largheggiar pittorico, si può vedere lo studio attento, minuzioso, nelle mani delle figure e in tutti i particolari, dove finezza diviene virtuosità. Ma evidentemente Pietro Bernini si trovò sconcertato davanti alla rappresentazione del fatto storico, e con la bravura dei tre personaggi in primo piano, distratti dalla funzione religiosa, tentò di trovar vita, di metter vita in tutta quella storicità compassata, tirata, fredda. Dove Pietro si sentì libero, nel suo impeto decorativo, fu nello stemma del Pontefice, a

Fig. 800 — Roma, Santa Maria Maggiore, Cappella Paolina.
Pietro Bernini: Particolari delle *Cariatidi*.
(Fot. Alinari).

mezzo il timpano ad arco spezzato, coi vivi fanciulli che forman volute intorno all'ovato dell'arma pontificia; e nelle cariatidi che sostengono il cornicione come pilastri (fig. 800): fanciulle inghirlandate dall'ampia capigliatura, con un gran panno avvolto, a foggia di cuscino, sul capo, coi lunghi camici frangiati, le gambe incrocicchiate. Superbe di bellezza, le fanciulle non hanno rancura, sostengono senza

Fig. 801 — Roma, Sant'Andrea della Valle. Pietro Bernini: *San Giovanni Battista.* (Fot. L.U.C.E.).

Fig. 802 — Roma, Galleria Borghese. Pietro e Lorenzo Bernini: *Enea ed Anchise.* (Fot. Alinari).

Fig. 803 — Roma, Galleria Borghese. Pietro e Lorenzo Bernini: Particolare del gruppo. (Fot. Alinari).

fatica, liete, amorose, l'abaco del capitello, che sostituiscono, uscendo come da un gran turbante, con la testa ingioiellata dai riccioli.

Pietro Bernini era già il maestro del figlio sedicenne, quando compì quel faticoso saggio di sè. Gliene dette presto uno più rappresentativo della sua forza nel *San Giovanni Battista* della cappella Barberini a Sant'Andrea della Valle (fig. 801). Il Santo addita la piccola croce di canna alle genti, e par che stia per balzare dalla roccia su cui si asside, fuor dello scuro nicchione. Ha coperto il capo da una gran chioma traforata, come da una ghirlanda di fiori e frondi, coperte le spalle da una gran pelle, cadente sulle ginocchia a terra, formante col suo vello ghirlande al corpo del Precursore.

Lo scultore vuol rendere il Battista cavaliere, signore potente, principe delle rive del Giordano; la pelle che lo ricopre sembra una pelliccia rara, ampio mantello all'eroe. Eppure Pietro Bernini sente il contrasto con l'antica iconografia; e, per scemare in qualche modo l'impressione di grandezza del Santo, pure avendogli dato poderoso il torace, gli torce il braccio esile e osseo di figlio del deserto. A indicare in lui il pastore delle genti, mette un agnellino accanto al sasso su cui imposta il piede; ricorre ai simboli, perchè gli sfugge l'idea del Precursore divino in quel nobile signore, con la ricamata chioma. Ci si aspetta quasi ch'egli additi l'armatura d'argento e d'oro apprestata per ricoprirlo, e l'elmo piumato, e invece addita come un San Giovannino la croce di cannuccia avvolta dal nastro con la scritta: ECCE AGNUS DEI. L'iconografia antica così contrastava col rombo delle forme barocche. L'arte si gonfia d'enfasi, nella pompa del costume variopinto e dell'apparato superbo, nel fastoso scenario e negli illusionistici effetti. Uscita dal freddo dell'Accademia, dall'imitazione del classico, dall'aridità manieristica, la scultura ha bisogno d'aria, di moto, di calore; e trova il barocco. Pietro Bernini, padre del Michelangelo del Seicento, ne fu l'alfiere.

Dopo il Battista della cappella Barberini, lo scultore non s'incontra più se non in comunanza di lavoro coi figli. Esempio il gruppo di *Enea ed Anchise* nella galleria Borghese a Roma (figg. 802-803), ove Pietro col figlio Lorenzo è in stretta collaborazione, come ci apprende il Sandrart: « Franciscus Berninus statuarius... Romae cum duobus filii a marmore multa sculpsit, inter quae praecipue in palatio Vineae Borghesiae... et inter alias Aeneas Anchisem patrem

e flammis exportans, ex uno marmore arte insigni ». Non è possibile distinguere le parti di Pietro e di Gian Lorenzo nell'opera, che, preparata dal padre, fu continuata dal figlio sotto i suoi occhi, con gli stessi suoi metodi. La figura di Enea corrisponde a quella del Battista dianzi descritta, anche per i riccioloni del capo; e così quella d'Anchise, specialmente nella pelle arricciata che la copre, trova rapporti con l'altra della statua nella cappella Barberini. Il piccolo

Fig. 804 — Roma, Montecavallo, Cappella. Pietro Bernini: Angiolo sulla porta d'ingresso (Fot. L.U.C.E.).

Ascanio, invece, nonostante qualche simiglianza coi putti di Pietro, si distingue da essi anche per lo spirito più schiettamente barocco di quella sua capigliatura a svolazzo.

Tutto è subordinato a Pietro, e sul suo canovaccio Gian Lorenzo elabora finemente l'anatomia, ricerca il vuoto sotto la pelle del vecchio Anchise, infonde vigore alle mani d'Enea frementi sur una gamba del padre, rende al vivo il movimento articolato delle ginocchia, come non si vede mai nelle opere di Pietro. Il volto d'Anchise, che guarda smarrito, e quello trepido di Enea, son circondati dalle ciocche della capigliatura, della barba, dell'orlo di pelo che circonda il berretto, come da cornice di fiamme vive, e lo sfumato pittorico nei volti è così sottile come se dovesse rendere il pallor delle carni, lo

Fig. 505-506 — Bordeaux, San Bruno, Pietro Bernini: *Angelo e Annunciata.*
(Fot. Gourdin).

Fig. 807-808 — Venezia, Mausoleo Dolfin. Pietro Bernini: *Fede* e *Prudenza*.
(Fot. della Sovrintendenza ai Monumenti del Veneto).

svanir dei contorni per la gran luce. Il giovinetto vuol mostrare tutta la sua abilità nel rendere le qualità della cute e il suo trasalire al moto interno delle articolazioni, e intanto riflette le prime luci del suo genio nella levità del nudo sottile d'Enea, che s'allontana, per la eleganza del suo modellato fluido, dalla carnosa pienezza del Battista.

Eseguito il gruppo, fece l'*Angiolo* sul frontispizio della porta

della cappella di Montecavallo (fig. 804), e l'*Annunciazione* per Bordeaux (figg. 805-806). Anche in queste opere si può vedere la collaborazione dei figli con Pietro Bernini, fattosi più prezioso nella fattura e nel movimento. Nelle statue di tempo successivo, nella enfatica *Fede* e nella coreografica *Prudenza* (figg. 807-808) per il mausoleo Dolfin a Venezia, sono ricerche classicheggianti non notate in Pietro; e nella *Madonna* di casa Spada (fig. anteriore 791) il barocco si è fatto

Fig. 809 — Roma. Pietro Bernini: *Fontana della Barcaccia.* (Fot. Anderson).

strada pienamente: si torce ad arco la persona, ma la testa si volge in direzione contraria; cadono le pieghe di seta; strisciano sulle membra come fosser di velo, sventolano a sinistra, s'annicchiano a destra, mentre la Madonna resta fredda e silenziosa sul piccolo Bambino che sembra pronto agli scherzi. Inerzia par vinca la donna divina, che appena tocca il piedino del suo fanciullo voglioso di correre. Il maestro ha finito le sue giornate, e i figli lo aiutano, lo sostituiscono, gli prendon di mano lo scalpello. Egli ha bene preparato i suoi al convito dell'arte, ha aperta la via dove Gian Lorenzo grandeggerà nella Roma papale del Seicento. Egli ha gettato la *Barcaccia* (fig. 809), che in piazza di Spagna, continua a riempirsi d'acque e a galleggiare. Ne è stato l'industre timoniere, pien di baldanza.

## 7.

MINORI SEGUACI DI GIAMBOLOGNA

# ANGIOLO SERANI - GREGORIO PAGANI - GIOVANNI CATESI - FRANCESCO DI GIROLAMO DELLA BELLA - ANGELO SCALANI - ORAZIO MOCHI - ANTONIO SUSINI GASPARE MOLA

Fra' Domenico Portigiani, che attese alla fusione dei bronzi per le porte del Duomo di Pisa, dovette perdere la sua calma al vedere come alcuni scultori non ottemperassero agli impegni e come altri non fossero capaci d'assolvere il loro compito. Si valse il Portigiani di Angiolo Serani per i fregi di fogliami e di frutta, e gli fu raccomandato nel 1595 con queste parole: « allievo di maestro Gio. Bologna, quale può passare per scalpellino, e vale assai in disegnare e far modelli [1] ». Alla morte di Fra' Domenico (1602), gli fu affidata la direzione del lavoro, ed egli il 10 gennaio 1603 spedì a Pisa la porta maggiore; nel dicembre dell'anno stesso, dette compiuta una porta laterale e, due mesi dopo, l'altra, cosicchè il Granduca, « considerata la bellezza del lavoro », ordinò una gratificazione non minore di 460 scudi per il Serani, che presto morì, e non potè godersi se non in piccola parte il premio granducale.

Poco soddisfatto dovette essere Fra' Domenico di Gregorio Pagani [2] per tre storie di bassorilievo: *Gesù nell'Orto di Getsemani* (fig. 810), *Gesù flagellato* (fig. 811), *Gesù coronato di spine* (fig. 812). Lo scultore le consegnò il 12 dicembre 1600, il 25 novembre e il 10 maggio del 1601; ma l'ultima storia non era rinettata, così che il Portigiani scriveva: « sarò costretto, volendo mettere in opera, farla rinettare da altri ». Rimase non rinettata, o, se lo fu, appena, grossamente, si rifinì il getto. L'istoria di *Gesù nell'Orto* è la più netta

---

[1] Gaye, III, p. 521.
[2] Nato nel 1558, morto nel 1605.

Fig. 810 — Pisa, Porta laterale del Duomo. Gregorio Pagani: *Gesù nell'Orto.* (Fot. Orsolini).

dello scultore, che vi si mostra corsivo, calligrafico, tutto curve e cordoni, da ricamatore d'arazzi, con fili d'oro. Gli altri due bassorilievi, raffiguranti *Cristo flagellato* e *Cristo coronato di spine,* non hanno nulla della cura del primo, anzi son grossi, manieristici, di effetto teatrale. Non sembran neppure della stessa mano, per il differente disegno, per il volume o la gonfiezza che prendono i corpi.

Altro scultore delle porte del duomo pisano è GIOVANNI CATESI orafo, il quale lavora a quattro istorie, ma la *Natività di Cristo*, consegnata il 18 ottobre 1599, sarà poi rifatta da Ansi, scultore sup-

Fig. 811 — Pisa, Porta laterale del Duomo. Gregorio Pagani: *Gesù flagellato*. (Fot. Orsolini)

posto tedesco o fiammingo; l'*Adorazione de' Magi* dal Tacca, nel 1601; la *Tentazione di Gesù* e l'*Entrata in Gerusalemme*, son consegnati il 9 febbraio e l'8 luglio 1600. Questi ultimi due, specie il primo (fig. 813), ci mostrano una certa abilità di fare nel Catesi, tanto nella rappresentazione del demone, vampiro in fuga nell'aria, quanto nel Cristo calmo, diritto, e nel suo corteo di angioli. Non è altrettanto chiara la scena dell'*Entrata di Cristo in Gerusalemme*

(fig. 814), dove il paese con le alture e le fortificazioni della città sono confuse, e le figure accoglienti il Redentore aspettano ancora qualche determinazione dalla rinettatura del getto. Il giovane dietro

Fig. 812. — Pisa, Porta laterale del Duomo. Gregorio Pagani: *Gesù coronato di spine.* (Fot. Orsolini).

al Redentore, gentile d'aspetto, mostra come il Catesi non abbia saputo trarre tutto il profitto dall'arte sua.

Anche Francesco di Girolamo della Bella fece una storia il 31 marzo 1601; dovrebbe essere, nella porta a sinistra, verso il Camposanto, la *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 815): composizione ricca, studiata, giambolognesca, anche per l'amore alla verticale, per la grandezza dello sfondo.

Infine, tra gli artefici minori che preser parte alla decorazione

delle porte del Duomo di Pisa, va noverato ANGELO SCALANI, che lavorò ai fregi di fogliami; fece quattro imprese, « due d'una civetta et una grua, et due di due oriuoli per la porta maggiore », quattro

Fig. 813 — Pisa, Porta laterale del Duomo. Giovanni Catesi: *La tentazione di Gesù*. (Fot. Orsolin).

vasi di melagrane per la stessa porta; e rinettò le cere di sedici nicchie per le porte piccole, ed eseguì per esse otto animali, « quali vanno nelle falsette delle porte minori fatte di cera, a nostra cera et sono: uno rinoceronte, un cervio, un'aquila, un cigno, un ariete, un irco, un vitello et una vitella ». Le note d'archivio ci permettono d'identificare gli autori delle riquadrature dei grandi rilievi delle porte, di quegli ornati, che ci dimostrano i suggerimenti di Giambo-

Fig. 814 — Pisa, Porta laterale del Duomo.
Giovanni Catesi: *L'entrata di Gesù in Gerusalemme.*
(Fot. Orsolini).

logna, memore della decorazione fiamminga. Per i fogliami, come già si era fatto nelle porte del Ghiberti, si ricorse molto alla stampa dal vero, sorreggendo mediante un letto di creta le foglie, che, per il gesso colato sopra, si sformano, si alterano nel loro moto naturale. Ma, a parte questi calchi in bronzo, usati anche dal Tacca nel suolo del Cinghiale, nelle imprese, nelle cartelle, c'è una vivacità, uno spirito, un senso decorativo veramente italiano.

Fig. 815 — Pisa, Porta laterale del Duomo. Girolamo della Bella: *Resurrezione di Lazzaro.* (Fot. Orsolini).

Poco può dirsi, vedendo il gruppo della *Saccomazzone* (fig. 816) nel giardino di Boboli, dell'abilità d'Orazio Mochi, altro seguace di Giambologna, che lo modellò, per essere scolpito in pietra da Romolo Ferrucci, detto il Dadda. La sua individualità può scorgersi nelle due statue dei *SS. Simone* e *Giuda* (figg. 817-818), alquanto incerte nel fare, specie per i lineamenti indeterminati, i capelli e la barba a grossi riccioli disfatti, le vesti scompisciate. Nel 1600, mo-

Fig. 816 — Pisa, Boboli. Orazio Mochi: *Saccomazzone.*
(Fot. Brogi).

dellando l'*Incoronazione della Vergine* (fig. 819) per la porta mediana del Duomo di Pisa, si fa migliore, specie nei quattro angioli musicanti in basso, che suonano con giusti atti i loro strumenti: è un quartetto piacevole: al languore del suonator di mandola corri-

Fig. 817 — Firenze, San Simone. Orazio Mochi: *San Simone.*
(Fot. della Sovrintendenza all'Arte in Firenze).

Fig. 818 — Firenze, San Simone. Orazio Mochi: *San Giuda*.
(Fot. della Sovrintendenza all'Arte in Firenze).

Fig. 819 — Pisa, Porta laterale del Duomo. Orazio Mochi: *Incoronazione della Vergine.*
(Fot. Alinari).

sponde il moto ascendente del violinista, l'ardita spinta del violoncello. Ma le leggi del bassorilievo poco sono osservate dallo scultore che, poste le grandi figure del Redentore e dell'Eterno in alto, i quattro angioli in basso, popolò un secondo piano di cherubi starnazzanti tra le nubi in su, e dispose un coro di suonatrici e di cantanti, in giù: tutto confuso, lontano, appena disegnato, senza che tra il piano principale e quello dello sfondo ci sia distanza. Oltre il modello di questo rilievo, Orazio Mochi lavorò a fregi di fogliami con otto vasi, quattro di rose e quattro di cedri; rinettò quattro nicchie, e compose quattro imprese, due di un cane e di un lupo, due di testuggini. Modellò anche quattro figurine d'Apostoli, « quali vanno alla porta verso il Camposanto da piè, et sono: sancto Thomaso, sancto Jacopo, sancto Filippo et sancto Bartolomeo ». Morì il 20 maggio 1625, e fu sua gloria d'esser padre di Francesco e di Vincenzo Mochi. [1]

« Un altro seguace di Giambologna, ANTONIO SUSINI, fu posto », scrisse Domenico M. Manni, ne « Le veglie piacevoli », « a imparare il gettare e lavorar di bronzo appresso a Felice Traballesi buon maestro di cesello, e che poi fu introdotto nella scuola di Giovan Bologna, il quale insegnandoli l'arte sua si servì di lui per rinettare e per altro nel far la statua col cavallo di Cosimo I ».

Collaboratore di Giambologna nella statua di Cosimo I de' Medici, fu chiamato a lavorare con gli altri seguaci di tanto maestro, per le porte del Duomo di Pisa. Eseguì « quattro Apostoli, due Evangelisti, i Sancto Thomaso et Sancto Bonaventura dottore, fatti di cera in otto nicchie » per la porta a destra verso l'Ospedale. Fece statuette ad imitazione dell'antico, e tra esse va noverato particolarmente il bronzo del *Toro Farnese*, nella galleria Borghese, da lui firmato (fig. 820). Sua è anche la pila dell'acquasanta nella chiesa dell'Annunziata a Firenze, che richiama i disegni per decorazione del Buontalenti (fig. 821).

Eric Maclagan fece conoscere il bronzo d'un cavallo nel Victoria and Albert Museum, firmato da Antonio Susini così: ANT.$^{II}$ SVSINII : FLOR$^{I}$. FE. In seguito, W. R. Valentiner comunicò l'ac-

[1] Bibliografia: BALDINUCCI, III, 541 e segg.; ZOBI, *Pietre dure*, 1853, 202; BOCCHI-CINELLI, p. 391; PASCOLI, *Vite d. pitt.*, 1730 e segg., II, 412; BELLINI-PIETRI, *Guida di Pisa*, 1913; *L'Arte*, 1914.

Fig. 820 — Roma, Galleria Borghese. Antonio Susini: Bronzo del *Toro Farnese*. (Fot. L.U.C.E.).

quisto, per l'Istituto artistico di Detroit, di un altro bronzo, con la sua firma, rappresentante *un leone che assale un cavallo.* Una replica

Fig. 821 — Firenze, Annunziata. Antonio Susini: *Pila dell'Acquasanta.* (Fot. Brogi).

dello stesso bronzo si può vedere nell'opera del Bode (*Italian Bronze Statuetten*, III), riprodotta da un esemplare del Museo di Brunswich, e giudicata del Giambologna. Sapendosi da lettera di quest'artista a Belisario Veneto, in data 6 agosto 1605, che « un suo allievo, chiamato Antonio Susini, ha gittato nelle sue forme di molte statuette per mandare in Allemagna », si è supposto che il Susini si sia valso

Fig. 822 — Pisa, Porta suddetta. Gaspare Mola: *La Crocefissione* (Fot. Orsolini).

delle invenzioni di Giambologna; ma non è credibile che le firmasse come opere proprie, sotto gli occhi del maestro [1]. Morì Antonio Susini nel 1624.

Ricordiamo ancora GASPARE MOLA, che quantunque nato a Coldrerio (Balerna) nel Canton Ticino, si fece toscano al seguito di Giam-

[1] Bibliografia: BALDINUCCI, *Ed. class. ital.*, X, 1812, 460 e segg.; DOMENICO M. MANNI, *Le Veglie piacevoli*, Firenze, 1815, 2ª ed., libro IV, pp. 46 e segg.; VALENTINER, in *Burl. Mag.*, XLVI, 1925, 315; MACLAGAN, in Idem, XLVI, 125.

Fig. 823 — Pisa, Porta suddetta. Gaspare Mola: *La Purificazione.*
(Fot. Alinari).

Fig. 824 — Firenze, R. Museo Nazionale. Gaspare Mola: *Scudo ed elmo.* (Fot. Alinari).

bologna [1]. A diciannove anni, se la data di nascita è proprio approssimativa al vero, presentò il bassorilievo della *Crocefissione* (fig. 822) per la porta minore del duomo pisano. Ivi si mostra nutrito dell'arte di Giambologna, per la grandiosità dello scenario, per la chiarezza d'espressione delle figure finemente incise, per la gradazione « rigorosa » dei piani in profondità. Le figure parlanti del bassorilievo si rivedono nell'altro della *Purificazione* (fig. 823) per la porta mediana del Duomo, ove son accentuate le forme proprie di Giambologna, tanto da farci supporre che il maestro non sia stato del tutto estraneo alla composizione della scultura, così ritmicamente disposta, studiata passo a passo. Par di sentire il sussurro delle voci, il cinguettio dei ragazzi, i commenti dei vecchi, intorno all'altare. Il lombardo, il comacino, fattosi toscano, aggiunse il suo eloquio all'arte appresa a Firenze.

Amò di lavorare piccole minute figure, il che lo rese zecchiere finissimo per le sue incisioni, ornatore d'armi, come si può vedere nello scudo e nel casco del Museo Nazionale di Firenze, nelle Virtù entro ovati dell'umbo, nei piccoli busti d'Imperatori della zona ultima, tra i girali e le grottesche (fig. 824).

---

[1] I suoi regesti così suonano: 1580 circa, nasce a Coldrerio; 1599, 18 ottobre, consegna il rilievo della *Crocefissione* per la porta laterale a destra, verso l'Ospedale, del Duomo di Pisa; 1599, 5 novembre, consegna il rilievo della *Purificazione* per la porta mediana del Duomo stesso; 1608-1611, sopraintende alla Zecca fiorentina, come capo incisore; 1613-14, lavora alle zecche di Modena e Guastalla e poi a quella di Mantova; 1623, va a Roma; 1625-1639, lavora a Roma come incisore nella zecca papale.

Bibliografia: A. Angelucci, in *Rivista contemporanea*, febbraio 1868; G. A. Moro; *G. M. e Giuseppe Morone Mola incisori nella zecca di Roma*, in *Arch. stor. lomb.*, 1877; A. Bertolotti, *Testamento e inventarii di G. M.*, in *Rivista Europea*, 16 luglio 1877; J. B. Supino, *Il Medaglione Mediceo*, Firenze, 1899, p. 184 e segg.; Marcel Reymond, *La sculpture florentine*, IV, Firenze, 1900, p. 181; L. Forrer, *A biographical Dictionary of Medaillists*, IV, Londra, 1909; Thieme-Becker, in *Künstler-Lexikon*, XXV, Lipsia, 1931.

## 8.

# DI ALTRI SCULTORI TOSCANI

Due scultori, noti come orafi principi, furono Manno fiorentino e Andrea Gentili da Faenza, per arte toscano, entrambi al servizio del Cardinale Alessandro Farnese. Del primo[1] si sa che, venuto nell'anno 1529, durante l'assedio di Firenze, Giorgio Vasari a Pisa, si trattenne nella bottega di lui e vi ebbe rifugio per quattro mesi. Del maestro tuttavia il Vasari poco parla: ci narra che di Francesco de' Salviati fu « grandissimo amico Manno fiorentino orefice in Roma, uomo raro nel suo esercizio, ed ottimo per costumi e bontà; e perchè egli è carico di famiglia, se Francesco avesse potuto disporre del suo, e non avesse spese tutte le sue fatiche in uffici per lasciarli al papa, e arebbe fatto gran parte a questo uomo da bene e artefice eccellente ». La sola opera alla quale il Manno ha

---

[1] Ecco gli scarsi regesti dell'orafo:

1510 — Ne è ignota la famiglia e l'anno di nascita; quest'ultimo sembra però debba porsi circa il 1510, poichè dai pochi cenni che ne dà il Vasari par ch'egli fosse coetaneo del biografo.

1529 — Manno lascia Firenze assediata dalle truppe di Carlo V, e insieme al Vasari ripara in Pisa (Vasari, *Vita del Salviati*).

1538 — Annibal Caro invita l'orefice a legargli in oro un cammeo. (Lettere inedite di Annibal Caro, pubblicate da P. Mazzucchelli).

1548 — Da una lettera scritta nel 1558 al cardinale Alessandro Farnese, si ricava che la famosa cassetta d'argento farnesiana, ora nel Museo Nazionale di Napoli, era stata iniziata in quest'anno. È probabile l'ipotesi del De Rinaldis, secondo la quale la cassetta doveva essere destinata a contenere qualche libro prezioso; lo dimostrerebbe la figurazione ch'è nel fondo, dove Alessandro ripone in un cofano i poemi d'Omero.

1556, 7 novembre — Manno scrive da Roma al Cardinal Farnese, supplicandolo di fargli avere il compenso di due bacini e di due boccali d'argento, e insieme di lasciargli finire la cassetta (Ronchini, *Manno orefice fiorentino*, Modena, 1873).

1561, 28 giugno — La cassetta d'argento è finalmente terminata, e Manno scrive al cardinale supplicandolo per il compenso, e dichiarandosi pronto a por mano al lavoro di una croce e di due candelieri (Ronchini, op. cit.).

1571 — Manno scrive al Cardinale pregandolo di fargli ottenere un chiericato in San Pietro per un suo figliuolo; è l'ultima notizia che si ha dell'oreficie (Ronchini, op. cit.).

lasciato il suo nome è la cassetta ricchissima di fornimenti d'argento indorato, istoriata per Giovanni Bernardi di Castelbolognese, con intagli in cristallo di rocca, alcuni mitologici, altri storici relativi ad Alessandro il Grande, allusivi al nome del cardinale Alessandro Farnese. La cassetta si lavorava intorno al 1540: fu commessa, a quanto pare, dal duca di Castro, Pier Luigi Farnese, come risulta da lettera di Claudio Tolomei ad Apollonio Filareto, ove è anche la notizia che Michelangelo aveva fatto tre disegni per la stessa cassetta, i quali, veduti da Perin del Vaga, e trovatili eccellentissimi e meravigliosi, ricusò di fare gli altri. Fra i disegni del Buonarroti era la composizione di *Fetonte* « che per non sapere guidare il carro del Sole cadde in Po, dove piangendo le sorelle sono convertite in alberi ». Ma nella cassetta non è intagliata in cristallo di rocca la *Storia di Fetonte*, bensì in bassorilievo nel coperchio lavorato dal Manno, e tutti i fornimenti e i bassorilievi della cassetta sono, a quel che ci sembra, disegno di Francesco Salviati, al Manno amicissimo (figg. 825-828). Giovan Bernardi di Castelbolognese intagliò il *Fetonte* ispirandosi al disegno di Michelangelo; ma per altra opera in cui s'incassò il suo cristallo. Alla cassetta, ove non è d'intaglio l'istoria, il Bernardi lavorava nel febbraio del 1540, e aveva fatto *di molta opera*, come dice Annibal Caro in una lettera a Giovanni Cesari, nella raccolta del Tomitano. Questa notizia ci serve a datare all'incirca la famosa cassetta, ove sono le armi del Cardinale, e i gigli farnesiani nelle cornici, fatta eseguire « a Manno orefice fiorentino, che... diede a fare a Giovanni tutti i vani dei cristalli, i quali gli condusse tutti pieni di storie, dei marmi di mezzo rilievo; e fece le figure d'argento e gli ornamenti tondi con tanta diligenza, che non fu mai fatta altra opera con tanta e simile perfezione [1] ». Sopra piedi foggiati a mo' di lira, tra i quali, negli angoli, si chiudono alate sfingi con le braccia conserte, poggia la cassetta magnifica, adorna su ogni faccia dei cristalli incisi dal Bernardi, incorniciati variamente tra Amori e fiori e frutta, divisi per mezzo di pilastrini terminati da figure muliebri sotto le volute dei capitelli, che le ghirlande riuniscono a festa. Altre corone di frutta uniscono gli archi spezzati del coperchio, retti da genietti che s'annidan

[1] Cfr. VASARI, *Le Vite*, ed. Sansoni, VII, 10, 42; V, 373; RONCHINI, *Manno orefice fiorentino*, in *Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi*, vol. VII, 1874; CLAUDIO TOLOMEI, *Lettere*.

Fig. 825 — Napoli, Museo Nazionale. Manno orafo: *Cofano farnesiano.*
(Fot. Anderson).

Fig. 826 — Napoli, Museo Nazionale. Manno orafo: Altra veduta del cofano suddetto. (Fot. Anderson).

Fig. 827 — Napoli, Museo Nazionale. Manno orafo: Altra veduta del cofano suddetto. (Fot. Anderson).

Fig. 828 — Napoli, Museo Nazionale. Manno orafo: Particolare del cofano suddetto. (Fot. Alinari).

sotto le volute; ed Ercole vittorioso siede tra le due valve, su d'un capitello popolato di Eroti, mentre in giù, ad ogni angolo della cassetta, altre divinità seggono a guardia.

Nonostante tanta fioritura, tutto è condotto con tale finezza e precisione da non lasciar sentire il carico di tutte quelle ghirlande, cartelle, figurette, che rallegrano il gran cofano, dove l'eleganza dell'incisor di cristalli trova eco nelle incorniciature, nei fornimenti festosi.

* * *

Degno d'essergli compagno, come nelle grazie del Cardinale Alessandro Farnese, fu Antonio Gentili di Faenza [1], di cui il Baglione scrive la vita, indicando, nella croce e nei candelieri per San Pietro (figg. 829-834), « il più bel lavoro, che in quel genere si sia mai potuto fare ». Ne parla anche come scultore, citando una fontana fatta per Ronciglione, per il suddetto cardinale, « opera eccellente ». La croce reca nel braccio destro la firma e la data. I cristalli incisi che ne ornano le braccia sono firmati « MVTIVS »; quelli della base sono moderni. Altre notizie fornisce il Sangiorgi su Andrea Gentili, pubblicando tre posate d'argento con manichi formati da figurette di ninfe o satiri, di una delle quali esiste un disegno a Parigi, già nel '600 attribuito al Gentili (figg. 835-836). Fra le opere smarrite dell'artefice si ricorda una croce simile alla Farnesiana, compiuta in quattordici anni di lavoro per la Certosa di San Martino a Napoli; un reliquiario di Santa Petronilla per la chiesa di San Pietro; e, infine, un getto d'argento figurante la discesa dalla croce, da un modello in cera di Guglielmo della Porta. Si suole attribuirgli anche un gruppo in bronzo di *Venere e Amore* nella raccolta di Augusto Lederer

[1] Suoi regesti:

1519 — Nasce a Faenza, come risulta concordemente dalle notizie del Baglione, che lo dice morto novantenne nel 1609, e dall'iscrizione sotto una stampa della croce vaticana, in cui è detto ch'egli compì l'opera all'età di 63 anni.

1576 — Fa società d'arte con Orazio Marchesi e Gabriele Gerardi, con i quali aveva bottega in via Giulia a Roma.

1578 — Eseguisce un reliquiario d'argento e cristallo per la compagnia di Gesù, ora perduto.

1581 — Compie la croce e i due candelieri d'argento dorato, per il cardinale Alessandro Farnese, che li offre in dono alla basilica vaticana.

1584 — È nominato saggiatore alla zecca pontificia.

1609, 29 ottobre — Muore in Roma, e vien sepolto in San Biagio di via Giulia.

Fig. 829 — Roma, Basilica Vaticana, Tesoro. A. Gentili: *Croce*.
(Fot. Alinari).

Fig. 830 — Roma, Basilica Vaticana, Tesoro. A. Gentili.: Particolare della Croce suddetta. (Fot. Alinari).

Fig. 831 — Roma, Basilica Vaticana, Tesoro. A. Gentili: Particolari della Croce suddetta. (Fot. Alinari).

Fig. 832 — Roma, Basilica Vaticana, Tesoro. A. Gentili: Particolare della Croce suddetta. (Fot. Alinari).

Fig. 833 — Roma, Basilica Vaticana, Tesoro. A. Gentili: Particolari della Croce suddetta. (Fot. Alinari).

Fig. 834 — Roma, Basilica Vaticana, Tesoro. A. Gentili: Particolare della Croce suddetta. (Fot. Alinari).

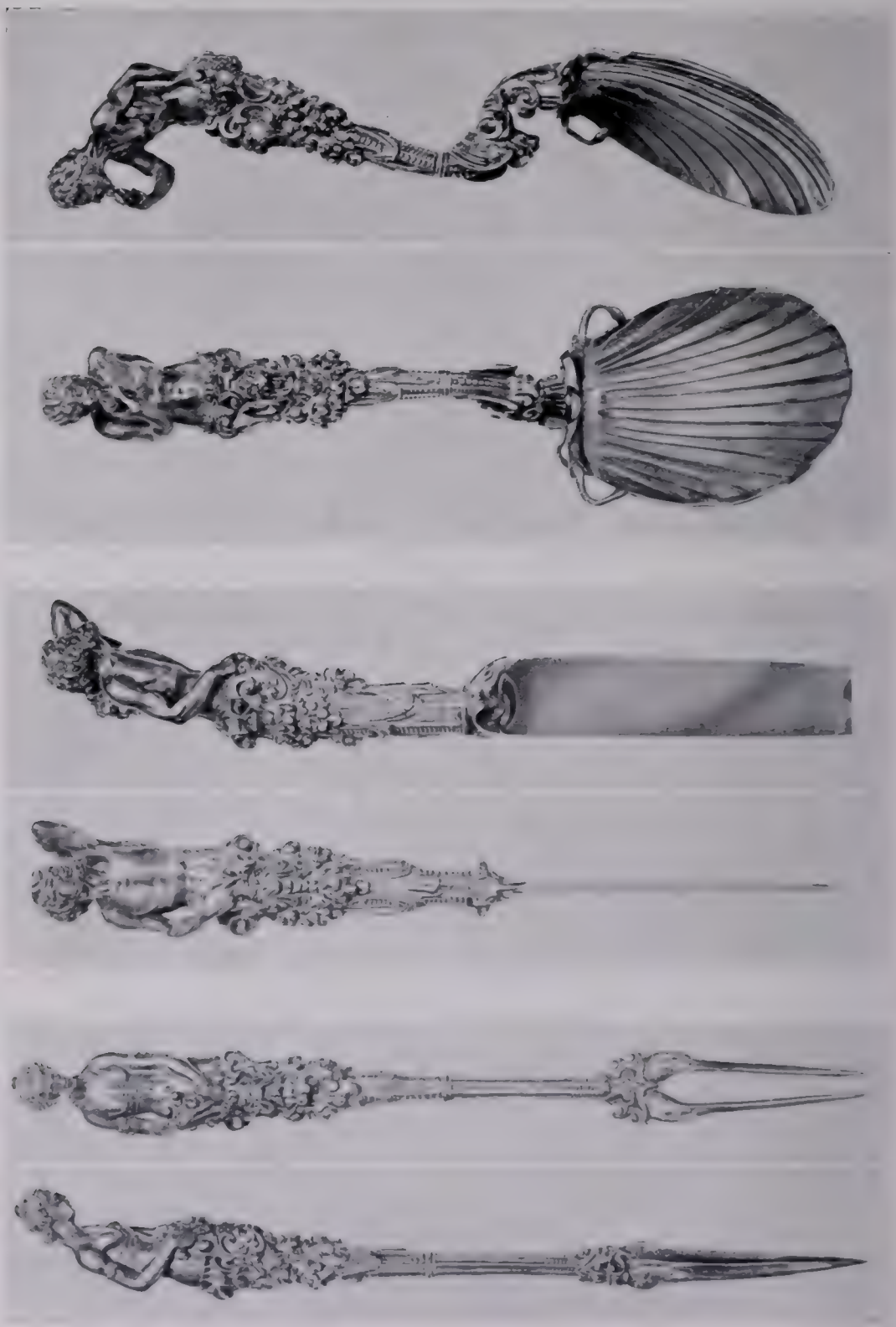


Fig. 835 — Roma, Collezione Sangiorgi. A. Gentili: *Posate*.
(Per cortesia del Collezionista).

a Vienna, che non sembra a lui proprio, veneto anzi, per libertà pittorica. L'orafo segue Michelangelo, tanto che si è supposta la croce d'argento dorato nel tesoro vaticano eseguita su disegno del sommo maestro. Si veda in fotografia la base della croce vaticana, con quei bei nudi in cui lo sforzo michelangiolesco di torsione si risolve in

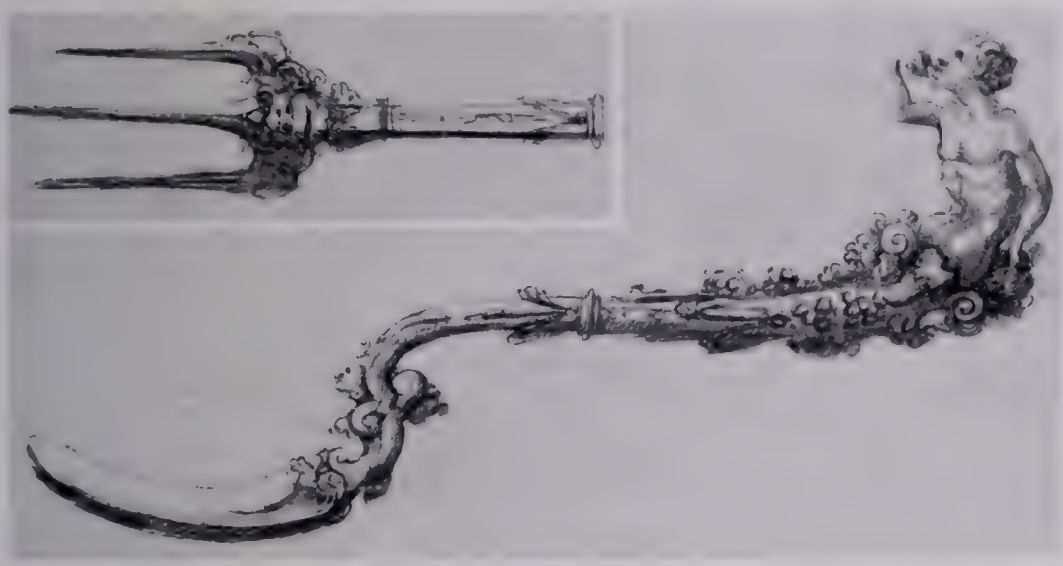


Fig. 836 — Parigi, Museo del Louvre. A. Gentili: Disegni di posate.
(Per cortesia del Comm. Giorgio Sangiorgi).

effetto decorativo, ma con tanto senso di misura e di grazia da far comprendere il perchè dell'antica attribuzione al Cellini. [1]

* * *

Dobbiamo far cenno di Giorgio Vasari, che giovinetto fu dapresso a Michelangiolo Buonarroti e, partito questi per Roma, a Baccio Bandinelli. Durante l'assedio di Firenze, stette per quattro mesi nella bottega di Manno orefice in Pisa. Ma, tutto dedicato all'arte pittorica, poco dette di sè alla scultura: fece disegni per le sepolture dei Del Monte in San Pietro in Montorio, commesse all'Ammannati, con cui fu a Carrara per disporre il trasporto dei marmi necessari a Roma; e, morto Michelangelo, ne disegnò il mausoleo per

[1] BAGLIONE: *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti dal* 1572 *al* 1642, Roma, 1642; BERTOLOTTI, *Artisti lombardi a Roma*, Milano, 1881, I, p. 326; GIORGIO SANGIORGI, *Opere di Antonio Gentili*.

Fig. 837 — Firenze, Santa Croce. Giorgio Vasari: *Disegno del monumento a Michelangelo.* (Fot. Brogi).

Fig. 838 — Arezzo, Casa del Vasari. Giorgio Vasari: *Autoritratto* (?).
(Fot. Pietri).

Santa Croce (fig. 837). Di sua mano però non esiston sculture, a meno che suo non sia il busto di stucco nella casa Vasari ad Arezzo, con barba e capelli a grossi trucioli, calligrafici, ma con testa fortemente

costrutta e carattere robusto e magnifico (fig. 838). L'artista favorito dal duca Cosimo e da Francesco de' Medici, dai pontefici Pio V, Gregorio XIII e Giulio III; il pittore che aveva dipinto in Vaticano, in Palazzo Vecchio a Firenze, a Napoli, nel refettorio di Monte Oliveto, nel palazzo Cornaro a Venezia, a Rimini per gli Olivetani, ecc.; l'apparatore fantastico esuberante, per la venuta di Carlo V a Firenze, per le nozze di Francesco de' Medici; l'autore immortale delle « Vite degli Artefici », è là entro una nicchia, come nel cavo d'uno scudo, conscio della sua forza e del suo valore.

* * *

G. A. Dosio [1] esordì come scultore a Roma, seguendo gli esempi di Raffaello da Montelupo; restaurò antiche statue, decorò architetture con stucchi, e, secondo il Borghini, ornò il Casino di Pio IV. Si può vedere la timida opera dello scultore nel monumento funerario in San Lorenzo in Damaso, per *Annibal Caro* (fig. 839), e nell'altro a riscontro dedicato al medico *Giovanni Pacini*, di cui è il ritratto entro un medaglione nel timpano (fig. 840). Attratto dall'architettura, il Dosio abbandonò gli scalpelli, e appena ebbe eseguito il busto del marchese di Saluzzo (1575) interruppe la sua attività di scultore. [2]

---

[1] Regesti comprendenti l'attività scultoria del Dosio:

1533 — Nasce a Firenze (o San Gimignano).

1548, circa — A Roma comincia la sua educazione artistica come orafo.

1549-1552 — Sta con lo scultore Raffaello da Montelupo.

1556 — Scolpisce la statua della *Speranza* ai SS. Apostoli di Roma, per il sepolcro di Giulio De Vecchi.

1562 — Lavora come restauratore di statue antiche in Roma.

1566-1567, circa — Compie i ricordi marmorei di Annibal Caro e del medico Gio. Pacini in San Lorenzo in Damaso.

1567, circa — Mausoleo col busto del medico Gallese in San Pietro in Montorio.

1576 — Scolpisce il busto del Connestabile francese Michele Antonio, marchese di Saluzzo, per Santa Maria in Aracoeli.

[2] Bibliografia: VASARI-MILANESI, VI, 163, n. 1; *Arte e Storia*, X, 1891, 31; *Arch st. dell'Arte*, VI, 1893, 114; *Rassegna d'Arte*, IV, 1904, 92-94; *Boll. d'Arte*, 1908, 47; 1909, 364 e segg.; CAMPORI, *Memorie biografiche degli scultori di Carrara*, 1873; IDEM, *Lettere artistiche*, 1866; BERTOLOTTI, *Artisti lombardi a Roma*, I, 62.

Fig. 839 — Roma, San Lorenzo in Damaso.
Dosio: Ricordo sepolcrale di *Annibal Caro.*
(Fot. dell'archivio fot. del Ministero dell'Ed. Naz.).

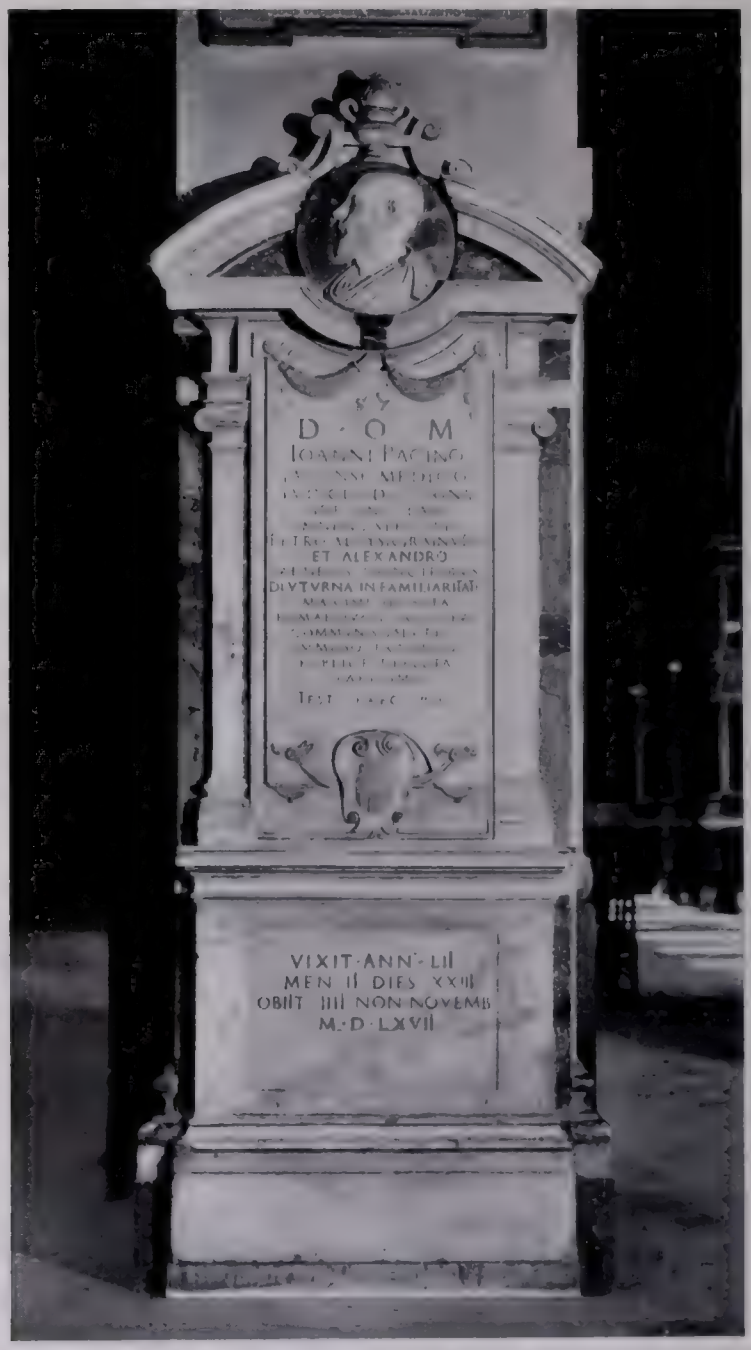



Fig. 840 — Roma, San Lorenzo in Damaso.
Dosio: Ricordo sepolcrale del medico *Giovanni Pacini*.
(Fot. dell'archivio fot. del Ministero dell'Ed. Naz.).

Fig. 841 — Praga, Museo Rudolphinum. Francesco Ferrucci del Tadda: *Il Redentore.* (Per cortesia del Dott. Vincenc Kramar, direttore).

Francesco di Giovanni Ferrucci del Tadda [1] fu scultore abile nel lavorare i marmi, valendosi di buona tecnica per temperar i ferri

[1] Regesti:

1497 — Nasce a Fiesole o a Firenze.

1527 — È bombardiere di Clemente VII, durante il sacco di Roma.

e scolpire porfido e verde antico. Fece valere questa capacità più che l'arte, e stette al servizio di scultori come il Montorsoli, Valerio Cioli, Pierino da Vinci, per cui cavò marmi a Carrara, Benvenuto Cellini, per cui lavorò lo zoccolo del *Perseo* nella loggia dei Lanzi. [1]

* * *

Pompeo di Giambattista Ferrucci, fiorentino, [2] lavorò sempre in Roma, insieme coi Lombardi, nella cappella Paolina di Santa Maria Maggiore e nel sepolcro del Cardinale Alessandrini in Santa Maria sopra Minerva, dove Giacomo della Porta e Silla da Viggiù lo lasciarono operare soltanto nella statua della *Religione*. Il Baglione ha tessuto la vita di questo scultore, che, principe dell'Accademia di San Luca, scolpì la statua di *Santa Martina* per la chiesa omonima dell'Accademia stessa. [3]

* * *

A Siena, il fenomeno plastico più singolare fu dato da Domenico Beccafumi, che, come abbiam veduto nello studio della sua opera di pittore, fece otto angioli in bronzo da porre ad otto colonne in Duomo, sopra mensole o *posamenti*, i quali furono eseguiti, due eccettuati, dal Beccafumi stesso. Tutto modellò il maestro ispirato da Francesco di Giorgio, come adoperando invece della stecca il pennello a vibrar rapidi colpi di luce nello scoppiettio dei capelli,

---

1555 — Lavora, per il cortile di Palazzo Vecchio a Firenze, su disegno del Vasari, la fontana di porfido su cui è il putto del Verrocchio già nella villa di Careggi.

1560 — Scolpisce in verde antico una testa di Cristo, che segna con il suo nome e con questa data, ora al Rudolphinum di Praga (fig. 841).

1568 — Scolpisce in porfido il ritratto di Cosimo I de' Medici

1581, 9 marzo — Viene eretta la statua della *Giustizia* sull'alta colonna romana davanti a Santa Trinita, in Firenze.

1584 — Restaura il coro medioevale in Volterra.

1585, 29 maggio — Muore a Firenze.

[1] Cfr. la bibliografia di questo scultore in THIEME-BECKER.

[2] Regesti:

1566, circa — Nasce in Firenze.

1605 — Dimora in Roma.

1607 — Membro dell'Accademia di San Luca.

1611 — Stima una statua di *San Filippo* di Francesco Mochi per il Duomo di Orvieto.

1637 — Muore a Roma.

[3] Anche per questo scultore cfr. la bibliografia nel THIEME-BECKER.

Fig. 842 — Siena, Cattedrale. Beccafumi: *Angelo in bronzo.*
(Fot. Alinari).

Fig. 843 — Siena, Cattedrale. Beccafumi: *Angelo in bronzo.*
(Fot. Alinari).

nelle ammaccature delle carni, nel liquefarsi dei drappi; a far lampeggiare le arricciate figurette in bronzo degli angeli nel presbiterio

Figg. 844-845 — Montefollonico (Siena). Beccafumi (?): *SS. Apostoli Pietro e Paolo.* (Fot. Sansaini).

della cattedrale senese (figg. 842-843). Non si conoscono altre plastiche del Beccafumi, se pure a lui non appartengono le statue degli Apostoli *Pietro* e *Paolo* a Montefollonico (figg. 844-845), nelle cui teste par di sentire il suo fare improvviso.

Altri *Angioli* in bronzo si vedono a Siena per Accursio Baldi di

Figg. 846-847 — Siena, Chiesa dell'Ospedale di Santa Maria della Scala.
A. Baldi di Monte Sansavino: *Angeli in bronzo.*
(Fot. Lombardi).

Monte San Savino[1] (figg. 846-847), nella chiesa dell'Ospedale di Santa Maria della Scala. Nel 1585, ancor giovane, egli li aveva eseguiti, ed

[1] Regesti:

1548, 11 agosto — « Maestro Domenico di Pacie dipentore. E addì 11 d'Aghosto lire ottanta, disse per comprare bronzo per li angnioli » (Docum. dell'Arch. dell'Opera del Duomo di Siena riportato da G. MILANESI, *Docum. p. la St. d. A. senese*, Siena, 1856, III, 167 e segg.).

1549, 26 febbraio — E addì 26 di febbraio lire cento otto soldi .... sonno per libbre

erano stati stimati da Giambologna. Da Firenze, ov'era allora col padre che lo tutelava, Accursio Baldi scrisse il 6 aprile a Scipione Cibo in Siena, lamentando che lo stimatore avesse indicato per il suo lavoro un prezzo inferiore a quello che ragionevolmente poteva aspettarsi. Nella lettera, piena di giovanile baldanza, si dice orefice l'artista, che inoltre dipinse, incise, scrisse in versi e in prosa, fu architetto e scultore in marmo. Le notizie che si hanno di lui vanno dal 1579 al 1590, quando compì la statua di Sisto V a Fermo, insieme col busto del giureconsulto perugino Marco Antonio Severo, primo insegnante di diritto nell'Università fermana, risorta per volontà di quel pontefice. I due angioli in bronzo della chiesa di Santa Maria della Scala sembrano ispirati al Beccafumi in quelle forme affusate, in quella ricerca dell'effetto pittorico, in quello slancio dei portacandelabri, che s'addentrano già nel barocco.

Infine diremo d'uno scalpellino, che svolse a Siena la sua attività, Domenico Cafaggi o Cavaggi, detto Capo. Era di Settignano, intagliatore e scultore [1]. Resta di lui, nel Duomo di Siena, la statua

---

cento cinquanta quattro, oncie sette ciera gialla, per lire settanta il cento datogli per la chamicia de' quattro angnioli » (Ivi).

1550, 30 giugno — « E adì ultimo di giugno lire quattrocento sonno per libbre 1250 di bronzo auto da noi per fare li angnioli quattro primi fatti in Duomo (c. s.).

1551 — « Maestro Domenico di Pacie, pittore, de' avere addì primo d'Aghosto lire undicimila secento — se li fanno boni per la fattura a tutte sue spese di otto Angnioli furo posti alle otto cholonne in Duomo, come si vede; per lire tremila il paio com suoi posamenti come vi è ricordo al Giornale — e se ne difalca lire quattro cento per li dui primi posamenti, che non li fe' esso Domenico » (c. s.).

[1] Regesti relativi a Domenico Cafaggi:

1530 — Circa quest'anno nasce a Settignano. Suo padre si chiamava Filippo. La data si ricava da una denunzia del 1572 (la maggior parte di queste notizie son tratte da G. Milanesi, *Doc. per la St. d. A. senese*, Siena, 1856, vol. III; v. anche N. Mengozzi, *Il Monte dei Paschi*, Siena, 1906 e R. C. in *Thieme-Becker*, Künstler Lexikon, vol V, Lipsia, 1911).

1560 — Insieme con Benedetto da Montepulciano, lavora al leggìo per il coro del Duomo di Siena.

1562 — Scolpisce una porta per la Compagnia di S. Antonio.

1571, 3 febbraio — Ha un acconto « per il costo dell'arme che sta sopra la porta del Monte e la spesa per acconciarla » (Mengozzi).

1572, 9 ottobre — Due magistrati del Monte sono eletti per rivedere e pagare i conti a Domenico scultore, « per li suoi lavori fatti nelle armi di S. A. Ser.ma poste sulla facciata della casa del Monte » (ivi).

1573 — Domenico scultore fa cresimare due figli, Scipione e Giulio, a cui è compare Cristofano di Lorenzo Rustici pittore. Questo documento, citato dal Ms. del Romagnoli (vol. VIII, c. 145) nella Bibl. Comunale di Siena, si riferisce probabilmente al nostro artista.

1573 — Finisce il Leggìo per il Duomo.

Fig. 848 — Siena, Duomo. Domenico Cafaggi: *Papa Marcello II.*
(Fot. Lombardi).

di papa *Marcello II* (fig. 848), che attesta del suo sforzo di scalpellino sulla materia sorda. Pomice e raspe lavorarono la statua, che si lisciò, s'appesantì sul seggio, si chiuse nella nicchia, con la testa nel guscio della tiara, slargate le gambe, alzata la destra polita in atto di benedire.

Ai maestri che svolsero la loro attività in Siena, aggiungiamo Francesco Mosca, detto Moschino,[1] collaboratore in Orvieto di

---

1574 — Con Girolamo del Turco eseguisce la porta di travertino per la Compagnia di S. Bernardino presso S. Francesco in Siena.
1574 — Con Benedetto Amaroni stima un letto intagliato da M.° Teseo da Pienza.
1575, 26 luglio — Scrive una lettera al Monte per esser pagato (MENGOZZI).
1575 — Eseguisce un Crocifisso per la Compagnia di S. Gherardo.
1582, 3 settembre — A lui e ad Anton Maria di Pier Giovanni detto il Mugnaino, scalpellino, viene allogato l'ornamento in marmo di un altare in Duomo.
1587 — Disegna la porta in travertino per S. Caterina in Fontebranda.
1591 — Il Ms. del Romagnoli trova cit. in quest'anno un Domenico scultore, del terzo di S. Martino, con famiglia di « bocche quattro ».
1594 — Scolpisce gli ornamenti per la base della statua di Alessandro III in Duomo.
1599 — Fa donazione per nozze a donna Faustina, allieva dello Spedale.
1605-1606 — Fa vari lavori per la cappella Lucarini in S. Agostino.
1606, 13 marzo — Muore. Sembra sia stato sepolto in S. Giovannino in Pantaneto.

[1] Regesti di Francesco Mosca, detto Moschino:
1523 — Data della sua nascita.
1538 — È condotto dal padre Simone ad Orvieto.
1546 — Comincia a scolpire alcune figure nell'altare del Duomo d'Orvieto dedicato alla *Visitazione*, ma poi si allontana.
1550 — È richiamato per i lavori della cappella suddetta.
1552 — È nominato scultore-architetto della Cattedrale d'Orvieto.
1554 — Conduce a fine la cappella suddetta, insieme con Vico di Meo Scalza, con Giovan Domenico e con Ippolito di Francesco Scalza.
1555 — Scolpisce in travertino una statua di profeta entro nicchia del frontone nell'ordine superiore della facciata.
1556 — Scolpisce una statua di S. Sebastiano.
1564 — È a Carrara per far cavare marmi a conto del duca Cosimo.
1564 — Cosimo I gli scrive da Pisa il 1° dicembre a proposito di una *Venere* da lui condotta.
1566-1567 — In questi anni è a Carrara intento a far cavare marmi.
1567 — Il Moschino scrive a Cosimo I, il 16 novembre, per esser pagato dei lavori nel Duomo pisano.
1568 — Manda a Nicolò Grimaldi disegni per un palazzo che voleva fare in Genova.
1569 — Finisce e lustra due fonti per il Duca, e attende a un lavoro per Don Garcia di Toledo, fratello della duchessa Eleonora.
1574 — È a Torino, accomodato presso il duca di Savoia da Cosimo I.
1577 — Scrive il 9 di novembre che in Parma si vuol fare una fonte, per la quale occorrerebbero marmi toscani.
1578, 28 settembre — Muore in Pisa. *

---

* VASARI, *Le Vite*, ed. Sansoni, VI, VII, VIII; GAYE, *Carteggio d'artisti*, III; AMADIO RONCHINI, *Di Francesco e Simone Moschini*, in *Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi*, vol. VIII

Fig. 849 — Orvieto, Cattedrale.
Moschino: Decorazioni nell'altare dell'Adorazione de' Magi.
(Fot. Alinari).

Fig. 850 — Orvieto, Cattedrale.
Moschino: Ornamento all'altare dell'Adorazione de' Magi.
(Fot. Alinari).

Simone suo padre, ininterrottamente dal 1543 al 1550 ai servigi del Comune di quella città. Sopra i disegni paterni, Francesco lavorò nella cappella de' Magi (figg. 849-851), e più particolarmente attese, fattosi adulto, all'altare della Visitazione (fig. 852), studioso di eleganze, quasi a uscir dalla siepe ornamentale del padre.

« Dimorando Simone Mosca in Orvieto », scrive il Vasari, « un suo figliuolo di quindici anni chiamato Francesco, e per soprannome il Moschino, essendo stato dalla natura prodotto quasi con gli scalpelli in mano, e di sì bell'ingegno che qualunque cosa facea con somma grazia, condusse, sotto la disciplina del padre in questa opera, quasi miracolosamente, gli angeli che fra i pilastri tengono le iscrizioni; poi il Dio Padre del frontespizio, e finalmente gli angeli che sono nel mezzo tondo dell'opera sopra l'Adorazione dei Magi fatta da Raffaello (*da Montelupo*), ed ultimamente le vittorie delle bande del mezzo tondo, nelle quali cose fe' stupire e meravigliare ognuno ».

Anche dove lavorò non a fianco del padre, nelle cappelle del Duomo di Pisa, di San Ranieri e del Sacramento, la figura di Francesco Mosca [1] non si determina chiaramente (figg. 853-854), poichè negli altari delle due cappelle ebbe a compagno Stagio Stagi, come in quelle d'Orvieto il padre e Raffaello da Montelupo nella prima, Vico di Meo Scalza, Giovan Domenico e Ippolito di Francesco Scalza [2] nella seconda. Oltre lavori a decorazione d'altari, possiamo citare di lui un rilievo nel Museo Nazionale a Firenze, che rappresenta *Diana con le ninfe e Atteone trasformato in cervo* (fig. 855): le ninfe, entro e fuor d'una grotta, stanno sulla riva d'un torrente, mentre Atteone con la testa di cervo sembra cader riverso. Delicati sono i nudi su quel fondo di rocce alla Boboli, eleganti, d'una eleganza fredda e preziosa, che richiama, specialmente nelle figure, come incise a bassorilievo, il Bronzino.

---

[1] Il Vasari indica la parte avuta dal Moschino a Pisa, nella cappella della Nunziata, l'Angelo e la Madonna in figure di quattro braccia; nel mezzo Adamo ed Eva che hanno in mezzo il pomo; ed un Dio Padre grande con certi putti nella volta della detta cappella, tutta di marmo, come sono anco le due statue che al Moschino hanno acquistato assai nome e onore ».

[2] Ludovico di Meo Scalza orvietano lavorò di stucco nel 1576 in Duomo, per Sforza Monaldeschi della Cervara. Giovan Domenico fu scultore e architetto. Bersuglia o Versuglia di cognome, nato a Miseglia nel Carrarese, fiorì tra il 1545 e il 1565.

Di Ippolito di Francesco Scalza diremo in seguito.

Fig. 851 — Orvieto, Cattedrale.
Moschino: Ornamento all'altare dell'Adorazione de' Magi.
(Fot. Alinari).

Fig. 852 — Oriveto, Cattedrale. Moschino: Decorazione dell'altare della Visitazione. (Fot. Alinari).

Fig. 853 — Pisa, Cattedrale, Cappella di San Ranieri. Moschino: Sculture nell'altare.
(Fot. Alinari).

Fig. 854 — Pisa, Cattedrale, Cappella del Sacramento. Moschino: Sculture nell'altare.
(Fot. Alinari).

Successore al Moschino nel Duomo d'Orvieto fu Ippolito Scalza, [1] che prese molta importanza, anche per essere di quella terra. Indicato « nostro architetto et scultore, homo di tanto valore », artefice « famoso di questa città », vantato per opere celebri, Ippolito Scalza

Fig. 855 — Firenze, Museo Nazionale. Moschino: *Diana e Atteone.* (Fot. Alinari).

tenne il campo dell'arte in Orvieto, ch'era stata sempre vassalla di Siena e di Firenze. Nella *Pietà* in marmo e nel *San Tommaso*

[1] Regesti:

1554 — Collabora alle sculture per la cappella della *Visitazione* nel Duomo d'Orvieto.

1555 — Scolpisce un *Profeta* in travertino per la facciata del Duomo stesso.

1564 — Assume lavori di stucco per alcune cappelle del Duomo.

1574 — Incide questa data nel gruppo della *Pietà* per il Duomo orvietano.

1578 — A Carrara acquista pezzi di marmo per far gli *Apostoli* e una *Sibilla* nel pilastro fuori la chiesa verso il Vescovado.

1584 — S'impegna con Alessandro suo consanguineo a lavorar di mosaico nel frontispizio del Duomo.

1587 — È collocata il 22 maggio sulla terza colonna a diritta la statua di *San Tommaso,* e, nel metterla a posto, si suonan le trombe e tutte le campane della città fra spari e mortaretti.

1599 — Fa un modello per il seggio del Governatore e del Magistrato orvietani.

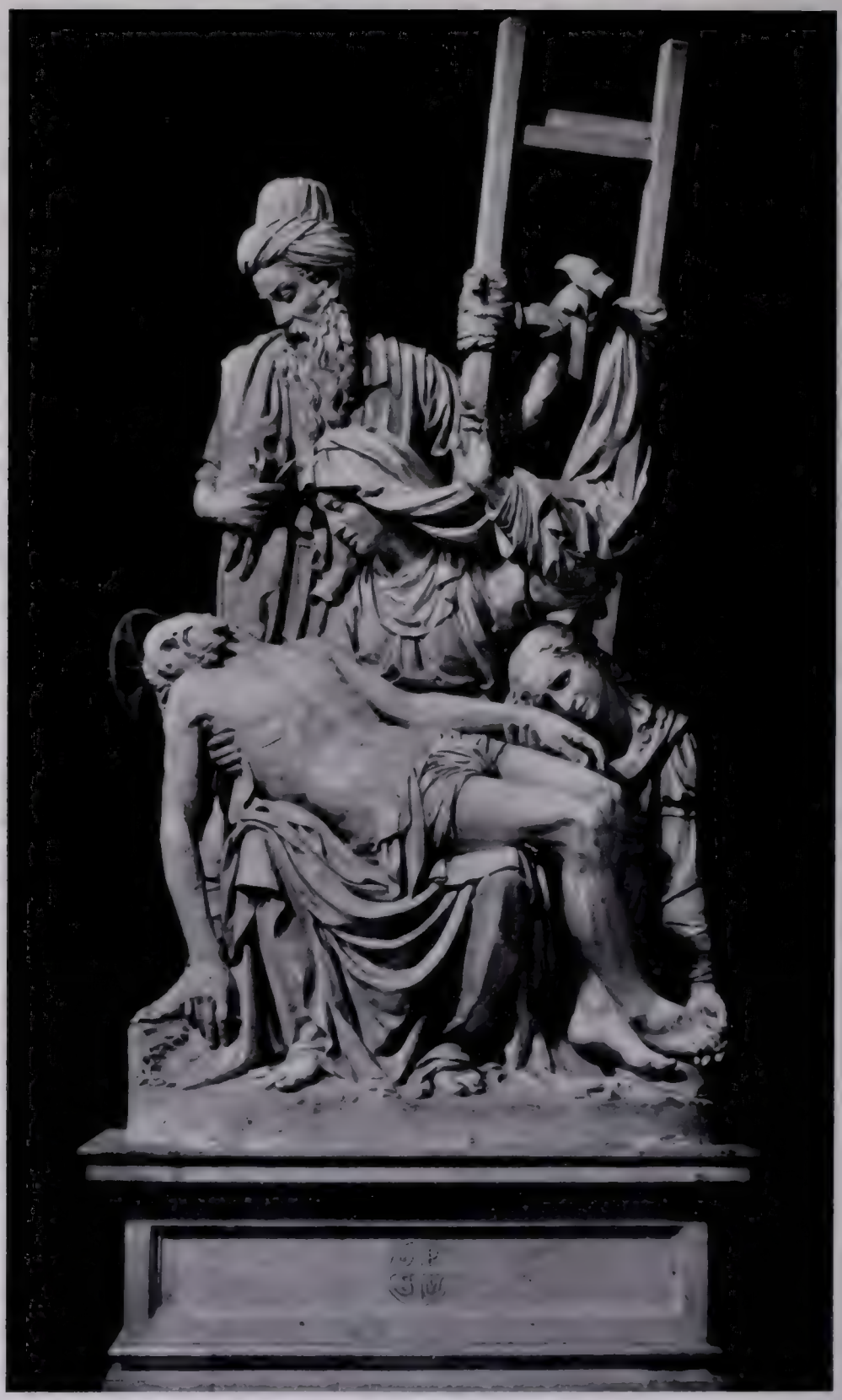


Fig. 856 — Orvieto, Cattedrale. Ippolito Scalza: *Deposizione dalla Croce.*
(Fot. Alinari).

della terza colonna a man diritta si può studiare l'arte di Ippolito Scalza « Urbevetanus ». La *Pietà* (fig. 856), come inscritta in un gran rettangolo, ha ricordi del gruppo di Michelangelo in San Pietro, ma tutto volge a dolcezza nel gruppo che prende luci di maiolica; e, nonostante le molteplici pieghe, il movimento s'arresta. La grandezza del modello, così impicciolito, levigato, stirato, si è interamente perduta; e l'espressione dell'opera si è fatta chiesastica, divota: torna ad essere rassegna di strumenti della Passione: corde, martello, chiodi, scala. Torna a numerar cose, non riuscendo più ad elevare le anime.

## APPENDICE [1]

# FEDERIGO BRANDANI - GIAMBATTISTA CAMBI detto IL BOMBARDA

### FEDERIGO BRANDANI

1520 — Data approssimativa della nascita.

1538 — In un documento di quest'anno è detto scolaro di Gio. Maria Mariani.

1541, circa — Lavora statue per la chiesa di Piobbico.

1551, 25 settembre-1553, 23 giugno — In documenti con queste date si fanno pagamenti a Federico da Urbino stuccatore, da identificarsi col Brandani, per le fontane di Vigna Giulia fuori porta del Popolo.

1554, 12 Dicembre — Guidobaldo II della Rovere concede a Piermatteo Brandani, capo della famiglia di questo nome, privilegi per lui e i suoi successori.

1550-1560 — Eseguisce per il duca stesso il fregio e l'ornamento in istucco al secondo piano del suo palazzo, presso la chiesa di San Domenico. Altre sue decorazioni sono al primo piano del palazzo stesso, il soffitto degli stemmi in una delle sale particolari del Duca, ghirlande di fiori e il soffitto della cosidetta camera del Re d'Inghilterra.

1562-1564 — Lavora per i duchi di Savoia nei castelli di Fossano e di Rivoli.

1572 — È presente a Loreto in quest'anno.

---

[1] Nella serrata fila dei maestri suddetti, non hanno trovato posto i due de' quali qui esponiamo la vita e i fatti d'arte. Abbiamo usata attenzione a raccogliere alcuni naufraghi della storia, ma non possiamo credere d'essere arrivati a veder tutto nelle lontananze del tempo, ove si scorge chi emerge su timone monumentale e chi s'abbassa a fior d'acqua e chi sparisce nei gorghi. Non sparvero i due decoratori Federigo Brandani e Giambattista Cambi, detto il Bombarda, dei quali discorriamo in quest'appendice.

1575 — Eseguisce con aiuti la decorazione del Castello dei Brancaleoni a Piobbico. Fra i suoi scolari s'annoverano Marcello Sparzi e Fabio Viviani, che lavorò a Pavia e a Genova, oltrechè ad Urbino nella cappella del Sacramento in Duomo.

1575, 6 settembre — Data della morte.[1]

* * *

A Urbino, nella chiesa di San Giuseppe, è il *Presepe* (fig. 857) di Federico Brandani, dal Lanzi confrontato con Antonio Begarelli col quale, per riflessi d'arte raffaellesca, ha una certa corrispondenza. Il Brandani arrivò più tardi del Begarelli, e non ha l'aria fine, che spira nelle opere più vicine alle prime decadi del Cinquecento illuminate dai genî dell'arte nostra, e presenta un aspetto realistico per quella sua capanna dal tetto a slabbrati contorni, con il pilastro corroso, le vecchie travi, il suolo scomposto. Lo spirito correggesco rialza nel Begarelli il tono dell'ambiente, che nel Brandani si fa meno fresco, più convenzionale, e di un falso pittoricismo.

Nella cappellina del palazzo ducale d'Urbino, si notano i criterî ornamentali dello scultore, derivati dalle grottesche di Giovanni da Udine, riprodotti poi dagli Zuccheri nella villa di papa Giulio a Roma con una gran riduzione della eleganza originaria, della fauna che rallegra e avviva, dell'antico che ingemma, dei rilievi intagliati come in pietra preziosa. Il Brandani, in uno spicchio della volticella della cappellina, ha cartelle incorniciate da volute e mostri, caricature, acrobati, fantasmagorie: tutto senza unità, disseminato nella volta, stretto solo da girali, da grandi S, come da ganci (fig. 858). L'*Annunciazione* e l'*Eterno*, che sta sopra, si confondono con gli ornamenti, questi con gli svolazzi dei panni, delle nubi e dei putti natanti; quella tra la mobilia, l'architettura, la prospettiva (fig. 859).

Nella cappellina, gli spazî non lasciarono tutto lo sfogo al decoratore, che nel soffitto della sala XIII del palazzo ducale ricorse a

[1] Bibliografia: L. Pungileoni, *Notizie istoriche di F. Brandano* in *Giornale arcadico di Roma*, XXXI, 36; XXVI, 244; E Calzini, *Urbino*, Firenze, Seeber, 1899, 42, 50, 83-87; Grossi, *Degli uomini illustri di Urbino*, ivi, Guerrini, 1819; L. Serra, *Federigo Brandani e le sculture della Santa Casa di Loreto*, in « Vasari », III, 1930, 89-95; Idem, *Un soffitto di F. B. nella galleria di Urbino*, in *Rassegna d'Arte*, XXI, 1921, 16-20; Idem, *Brandani e Giambologna*, in *Rassegna Marchigiana*, IX, 1931, 300-303; Idem, *Gli stucchi di F. B. nel Castello Brancaleoni a Piobbico*, IX, 1930, 15-32; Idem, *L'Arte nelle Marche, il periodo del Rinascimento*, Arti grafiche, Roma, 1934.

Fig. 857 — Urbino, Chiesa di San Giuseppe. Brandani: *Il Presepe.*
(Fot. Alinari).

Fig. 858 — Urbino, Palazzo Ducale. Brandani: Volticelle della cappellina. (Fot. Alinari).

Fig. 859 — Urbino, Palazzo Ducale. Brandani: Conca della cappellina.
(Fot. Alinari).

Fig. 860 — Urbino, Palazzo Ducale. Brandani: Angolo nel soffitto della sala XIII. (Fot. Alinari).

grandi ghirlande di frutta tra le volute delle cartelle, a mascheroni nell'incrocio delle cornici (fig. 860), e riempì tutto, nemico ad ogni vuoto. Nei grandi spazî, modellò gl'innumerevoli convitati ad una mensa romana, al cospetto di templi, basiliche, colonne onorarie

Fig. 861 — Urbino, Palazzo Ducale. Brandani: Bassorilievo nel soffitto della sala XIII.
(Fot. Alinari).

(fig. 861); e una battaglia navale presso la riva d'una città con templi, obelischi, fori (fig. 862). Il Brandani adorna le navi, le armi dei guerrieri, come i bassissimi rilievi degli edifici del fondo, che egli popola di piccole figure, quasi di fanciulli; ma il troppo non toglie alla scena l'effetto, anche ridotto il convito a un formicaio, la battaglia a scrosci di palle, perchè il Brandani è un prospettico meraviglioso, uno scenografo potente, e fa che le sue figure sminuiscano di grado in grado verso il fondo con misura impeccabile, si fondan con gli ornamenti in un'unità che deriva da uno stesso moto di stecca, da una stessa rapidità d'impasto dello stucco. Le grandi cartelle con le volute a spira richiamano quelle veneziane intagliate nei soffitti del palazzo ducale della Serenissima; ma lo stucco infonde maggiore impulsività calligrafica alle linee. Naturalmente le istorie nei soffitti son grevi; tutta quella scultura in alto sul capo pesa troppo; par che faccia fracasso. Così sembran le opere nel palazzo di Montebello tra Fano e Fossombrone, nell'altro dei Baviera a Sinigaglia e nel Castello dei Brancaleoni a Piobbico.

Un suo Profeta nella chiesa di Santo Stefano a Piobbico richiama, come bene fu osservato da Luigi Serra, la figura di Geremia nella Santa Casa, opera di Aurelio Lombardi; la *Madonna della Ghiaia* nella galleria nazionale di Urbino è riprodotta dal disegno di Lelio Orsi da Novellara; alcune sue decorazioni tengon di mira quelle degli Zuccari a Villa Giulia in Roma; fu compagno a Girolamo Genga nel lavoro del coro della cattedrale urbinate. L'artista onorato da principi, annoverato dal Grossi tra gli uomini illustri di Urbino, fu quasi dimenticato, e ne mosse lamentanza il Cicognara, che lo vantò come « uno dei più rilevanti scultori ».

## GIAMBATTISTA CAMBI DETTO IL BOMBARDA

1550 — Scolpisce il sarcofago marmoreo di Francesco Sfondrato presso l'altare del Sacramento nel Duomo di Cremona.

1555, circa — Compie, con l'aiuto del figlio Sinidoro e del nipote Brunorio, la decorazione a stucco nelle cappelle del Sacramento e della Beata Vergine detta del Popolo nel Duomo di Cremona (la prima cappella fu rinnovata nel 1825, completamente).

Fig. 862 — Urbino, Palazzo Ducale. Brandani: Altro bassorilievo nella sala XIII.
(Fot. Alinari).

Fig. 863 — Cremona, Duomo. Giambattista Cambi: Monumento a *Francesco Sfondrato.* (Fot. Fiorentini).

Fig. 864 — Cremona, San Sigismondo. Cambi: Decorazione di volta.
(Fot. Negri).

Fig. 865 — Cremona, Duomo. Cambi: Decorazione di una volticella. (Fot. Fiorentini).

1569, 20 novembre — Assume, insieme con Giulio e Bernardino Campi, la decorazione dell'arco sopra l'altare del Sacramento in Duomo.
1582 — Data della sua morte.[1]

[1] Cfr. SACCHI, *Notizie Cremonesi*, 1872, p. 193.

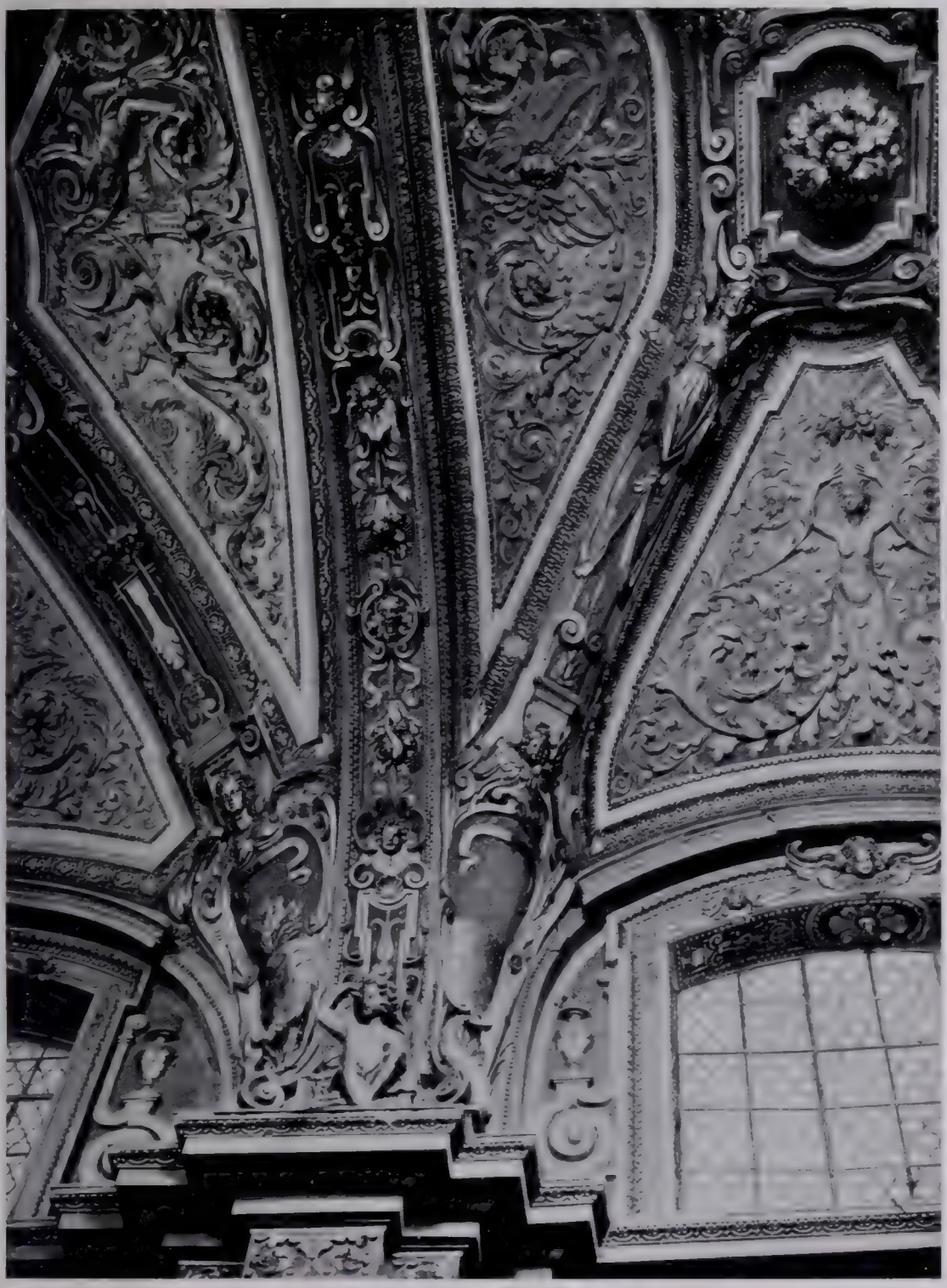


Fig. 866 — Cremona, Duomo. Cambi: Decorazioni.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 867 .— Cremona, Duomo. Cambi: Decorazione di pilastri.
(Fot. Fiorentini).

Il monumento di *Francesco Sfondrato* (fig. 863) nel Duomo di Cremona, eseguito su disegno dell'architetto Francesco Dattaro detto il Pizzafoco, mostra un neo-classicismo, un riflesso di studi dall'antico,

Fig. 868 — Cremona, Duomo. Cambi: Decorazione d'una parete.
(Fot. Fiorentini).

nonostante la complessità delle sagome; ma, più che nel marmo, il Cambi trovò nello stucco il suo elemento. Oltre le cappelle del Duomo, fece le cappelle di San Giacomo e Filippo, come l'altra di San Giro-

Fig. 869 — Cremona, Duomo. Cambi: Decorazione di mensola.
(Fot. Fiorentini).

lamo nella chiesa di San Sigismondo. Nel saggio che qui riproduciamo, vediamo la decorazione di quest'ultima, fior d'eleganza: snelle figurine, putti con lunghi vasi, cornucopi intrecciati, festoni tra i

Fig. 870 — Venezia, Palazzo Ducale. Cambi: Decorazione nella sala delle quattro porte. (Fot. Böhm).

nastri serpeggianti: le figure, ninfe ed efebi, fauni e faunesse, si stringono alle costole della volta, si piegano come a sostenerla, se ne staccano come per gioco (fig. 864).

Nella Cappella del Sacramento in Duomo a Cremona (figg. 865-869), lo stuccatore ora aggira putti tra cornucopi e fiorami all'antica, ora si allontana dal classico per imbarocchirsi, mover girali e spire rapidamente. E nei pilastri, nelle incorniciature dei quadri, il barocco si determina appieno. Le svolte, che prima giravano alla clas-

Fig. 871 — Venezia, Palazzo Ducale. Cambi: Decorazione nella sala delle quattro porte. (Fot. Alinari).

sica nobilmente, gravemente, si son messe a roteare con furia. Dal classico si diparte il barocco; i pilastri s'adornano di putti con ampie chiome, a masse ricciute, crepitanti; e gran masse di capelli tengono anche le donne e le teste di putti che fan da mensole di qua e di là dai cinquecenteschi dipinti. Particolarmente insigni son le figure allegoriche al sommo delle pareti per il loro effetto pittorico.

Stucchi altrettanto superbi (figg. 870-872) si veggono a Venezia, nella sala delle quattro porte, dove, per antica tradizione, lavorò il Cambi, detto il Bombarda, e a lui si addicono gli stucchi, ove si vedono altalenare sui festoni angioli e chimere, Cupido e Psiche. È il

Fig. 872 — Venezia, Palazzo Ducale. Cambi: Decorazione nella sala delle quattro porte. (Fot. Alinari).

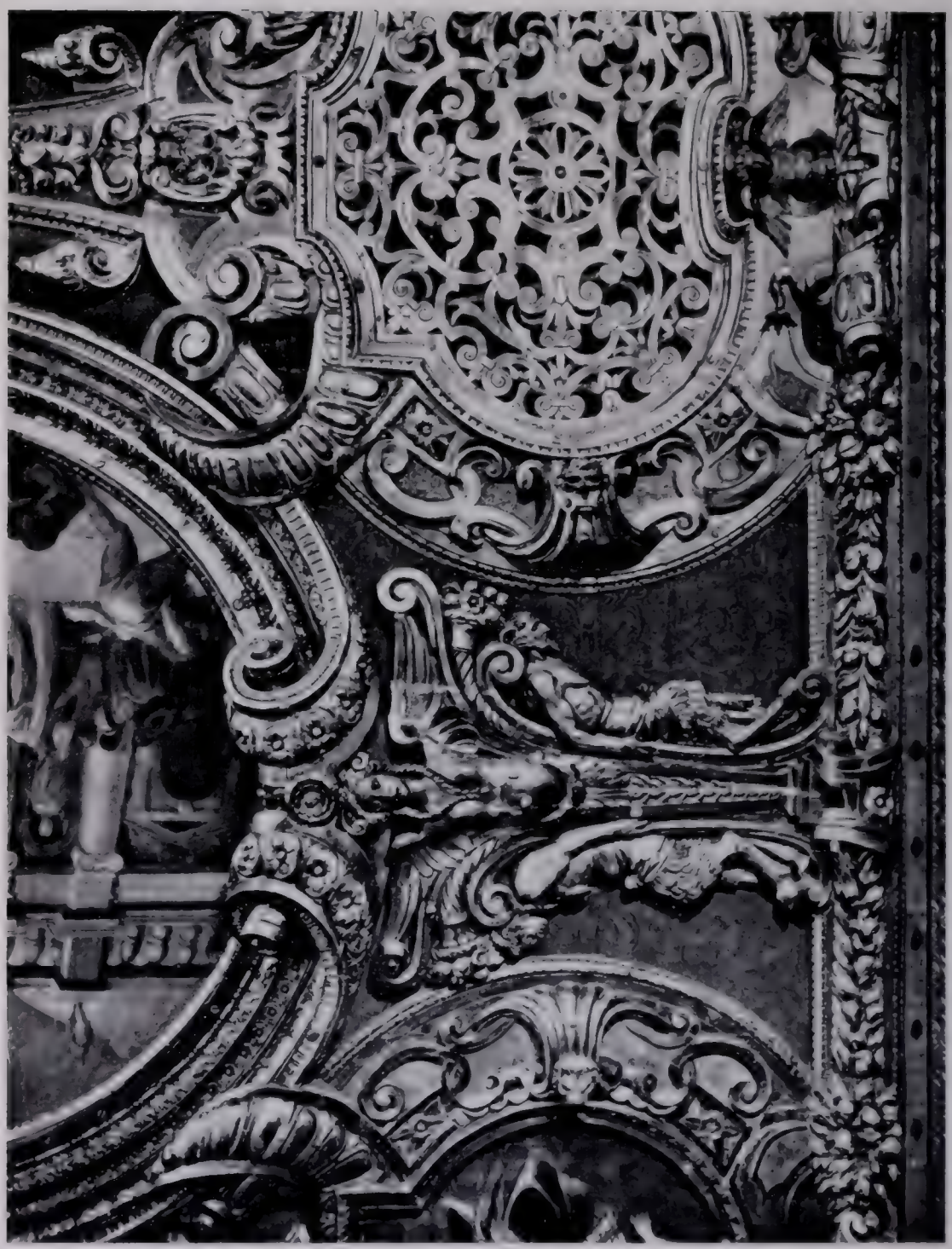


Fig. 873 — Venezia, Palazzo Ducale. Cambi: Stucchi nella Sala del Senato.
(Fot. Alinari).

Cambi un singolare maestro, arrivato per via dei disegni dell'architetto Pizzafoco alla classicità, che egli ruppe, spezzò per segnare la sua personalità nuova e viva. La moderò in Venezia per conformarsi all'arte monumentale del Vittoria, alla solennità palladiana. Anche nella sala del Senato rivediamo lui, e non il Sorte, come fu detto, lui, ancora memore della decorazione cremonese (fig. 873) nelle alate sfingi, nei satiri adagiati alle mensole, e perfino nelle liste di cuoio che allacciate s'aggirano.

# LE OPERE DI ADOLFO VENTURI

## STORIA DELL'ARTE ITALIANA

VOLUME I. **Dai primordi dell'arte cristiana ai tempi di Giustiniano**
» II. **Dall'arte barbarica alla romanica** . . . . . .
» III. **L'arte romanica** . . . . . .
» IV. **La scoltura del Trecento e le sue origini** . . . . . .
» V. **La pittura del Trecento e le sue origini** . . . . . .
» VI. **La scoltura del Quattrocento** . . . . . .
» VII. Parte I e II: **La pittura del Quattrocento** . . . . . .
» VII. Parte III: **La pittura del Quattrocento** . . . . . .
» VII. Parte IV: **La pittura del Quattrocento.**

Esauriti

» VIII. Parte I: **L'architettura del Quattrocento.** 1923, in-4 picc., di pag. XXXII-930, con 713 incisioni in gran parte inedite. . . . **110,—**
» VIII. Parte II: **L'architettura del Quattrocento.** 1924, in-4 picc., di pag. XXIV-818, con 744 incisioni in gran parte inedite . . . . **110,—**
» IX. Parte I: **La pittura del Cinquecento.** 1925, in-4 piccolo, di pagine XXXII-914, con 648 incisioni e 8 tavole a colori . . . . . **120,—**
» IX. Parte II: **La pittura del Cinquecento.** 1926, in-4 piccolo, di pag. XXXII-888, con 648 incisioni e 8 tavole a colori. . . . . **120,—**
» IX. Parte III: **La pittura del Cinquecento.** 1928, in-4 piccolo, di pag. XXXVI-1072, con 743 incisioni . . . . . **130,—**
» IX. Parte IV: **La pittura del Cinquecento.** 1930, in-4 piccolo, di pag XLVI-1331, con 910 incisioni. . . . . **160,—**
» IX. Parte V: **La pittura del Cinquecento.** 1932, in-4 piccolo, di pag. XLV-940, con 559 incisioni . . . . . **120,—**
» IX. Parte VI: **La pittura del Cinquecento.** 1933, in-4 piccolo, di pag. XLII-956, con 586 incisioni . . . . . **120,—**
» IX. Parte VII ed ultima: **La pittura del Cinquecento.** 1934, in-4 piccolo, di pag. LVI-1213, con 677 incisioni . . . . . **150,—**
» X. Parte I: **La scultura del Cinquecento.** 1935, in-4 piccolo, di pag. XXX-851, con 638 incisioni . . . . . **160,—**
» X. Parte II: **La scultura del Cinquecento.** 1936, in-4 piccolo, di pag. XXII-757, con 638 incisioni . . . . . **150,—**
» X. Parte III: **La scultura del Cinquecento.** 1937 in-4 piccolo di pag. XXXII-1001 con 873 incisioni . . . . . **190,—**

## STUDI DAL VERO

« Attraverso le raccolte artistiche d'Europa ». 1927, volume in-4 piccolo, di pag. XXIV-415, con 285 incisioni in fototipografia ed una tavola fuori testo **60,—**
In legatura di stile in tutta pelle . . . . . **100,—**

## PAOLO VERONESE

« La vita, le opere ». (Nel quarto centenario della nascita). Volume in-8 grande di pag. 214, con 145 incisioni e copertina a colori . . . . . **30,—**
In legatura di stile in tutta pelle . . . . . **60,—**

## MEMORIE AUTOBIOGRAFICHE

1927, in-16, di pag. 252 con ritratto ed autografo . . . . . **20,—**

---

**LIONELLO VENTURI**

# PITTURE ITALIANE IN AMERICA

Edizione d'arte contenente 438 tavole, riproducenti capolavori in grandissima parte sconosciuti. 1931, in-folio quadrato, di pag. XXII-896, legato in 2 volumi tutta tela (buckram). Edizione numerata di 425 esemplari . . . . **1200,—**

**Dirigere commissioni e vaglia all'Editore ULRICO HOEPLI - MILANO**

GETTY CENTER LIBRARY C3 MAIN
N 6911 V5 BKS
v.10,pt.3,(1937) c. Venturi, Adolfo, 185
Storia dell'arte italiana /

3 3125 00212 0604